

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

**No tengo nada que ver: el testigo y el testimonio en las elaboraciones
artísticas que tratan de la guerra (en el período 1961-2011)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Enrique Mateo León

DIRECTOR

Josu Larrañaga Altuna

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Bellas Artes

NO TENGO NADA QUE VER

El testigo y el testimonio
en las elaboraciones artísticas
que tratan de la guerra
(en el período 1961-2011)

Tesis doctoral:
José Enrique Mateo León
Bajo la dirección del doctor:
Josu Larrañaga Altuna

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



**NO TENGO NADA QUE VER:
EL TESTIGO Y EL TESTIMONIO
EN LAS ELABORACIONES ARTÍSTICAS
QUE TRATAN DE LA GUERRA
(EN EL PERÍODO 1961-2011)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
José Enrique Mateo León

Bajo la dirección del doctor
Josu Larrañaga Altuna

Madrid 2015

Imagen de la cubierta: José Enrique Mateo León, *Fabulaciones*, 2010.

Para Julia y Clara

Quiero dar las gracias a Josu por la dirección de esta tesis, sus indicaciones siempre fueron hendiduras en el proceso de investigación que posibilitaron nuevas formas de ver. Agradeceré siempre su paciencia y su generosidad.

Agradezco a Laura aquella larga conversación sobre las relaciones entre el arte y la guerra, que tan útil me fue al principio, y gracias también por su lectura y sus apreciaciones sobre el documento final. Del mismo modo gracias a Daniel por sus sugerentes comentarios finales que abrieron futuras vías de búsqueda.

Le doy las gracias a Claudia por su cuidadoso trabajo corrector y por el inagotable intercambio de ideas.

Gracias a Jaime por el apoyo y la compañía en este largo período.

Gracias a Almudena por tantas cosas que aquí no caben.

Gracias a mis padres por todo lo demás.

Índice

Resumen / Abstract.	p. 12
I. Punto de partida.	p. 23
II. Justificación.	p. 24
III. Hipótesis de trabajo.	p. 25
IV. Metodología.	p. 27
Introducción: No tengo nada que ver.	p. 30
a. Acerca del título de esta tesis.	p. 32
b. Las dos posiciones y la guerra.	p. 37
c. Ver y describir lo visto.	p. 39
d. El documento (objeto, mecanismo y herramienta).	p. 42
e. El testigo, la labor y los testimonios.	p. 44
 <u>Precedentes: La guerra <i>in situ</i>.</u>	p. 50
a. 1853-1880: Representaciones diarias de la guerra.	p. 52
a.1 La corresponsalía de guerra. Pintando la noticia.	p. 55
a.2 La destreza de los <i>Special Artist</i> .	p. 61
a.3 Los Cyclogramas: el acontecimiento en 360°.	p. 68
b. 1914-1945: Fuera-de-campo / dentro-del-campo.	p. 72
b.1 Oficina Canadiense de Registro de Guerra.	p. 73
b.2 Programas de arte de guerra.	p. 80
b.3 La mirada de un pintor experimentado (sin experiencia bélica).	p. 83
b.4 Paul Nash repite en la Segunda Guerra Mundial.	p. 85
b.5 Testigos en el suburbano: los refugiados del <i>blitz</i> .	p. 88
b.6 El programa canadiense en la Segunda Guerra Mundial.	p. 91
b.7 También el cómic.	p. 97
b.8 Dentro-del-campo.	p. 99

<u>Parte I: El testigo.</u>	p. 108
Capítulo 1: Términos, tipologías y usos.	p. 110
1.1 Los términos <i>testigo</i> .	p. 111
1.2 Las distintas posiciones del testigo.	p. 115
1.3 El testigo es (sólo) una parte del rompecabezas	p. 120
1.4 El testigo: actor intermitente en la historia de la Historia	p. 125
1.5 El testigo, el historiador y el <i>conmemorador</i> ante la ruptura.	p. 134
Capítulo 2: El testigo herido.	p.140
2.1 Las heridas individuales.	p. 145
2.1.1 Traumatismo, traumático, trauma.	p. 145
2.1.2 Heridos sin <i>heridas</i> (visibles)	p. 151
2.2 Las heridas colectivas.	p. 159
2.2.1 No recordamos solos.	p. 161
2.2.2 El marco	p. 166
2.3 Lo que queda y lo que se perdió.	p. 174
2.3.1 El caso de Maurice Halbwachs: un relato individual en Buchenwald.	p. 176
2.3.2 El <i>musselman</i> y la visión de la Gorgona.	p. 178
2.3.3 El <i>superstes</i> .	p. 181
2.3.4 Soñar con la posibilidad de seguir con vida.	p. 183
Capítulo 3: Las distintas posiciones del testigo respecto al acontecimiento bélico desde las prácticas artísticas.	p. 188
3.1 El <i>notario</i> : artistas en comisión de servicio. El registro apurado.	p. 190
3.2 El <i>investigador</i> : de las dudas del entre-dicho a la posibilidad de la entre-vista.	p. 196
3.3 El <i>espectador</i> : delante de las pantallas.	p. 199
3.4 El <i>testigo</i> : los porteadores.	p. 204
3.5 El <i>gestor</i> : sin aparente intención de testificar.	p. 207

Parte II: La labor

(preliminares, hostilidades y recuentos).

p. 214

Introducción: *Ver, Ver, Ver.*

p. 216

Capítulo 1: Ver (los preliminares).

p. 222

1.1 Fusil, casco y mochila: la guerra imaginada.

p. 222

1.2 Las imágenes *inmateriales* del testigo.

p. 230

1.3 Imaginad ese mundo... el envolvimiento de las imágenes.

p. 233

1.3.1 Imaginar desde la ficción (de los productos audiovisuales).p. 235

Capítulo 2: Ver (las hostilidades).

p. 246

2.1 Testigo de dos blancuras.

p. 246

2.1.1 La blancura cegadora de la guerra.

p. 246

2.1.2 La blancura de la tela.

El testigo, el primer *espectador* de su testimonio.

p. 254

2.2 La representación como secuela.

p. 259

2.2.1 La posición: entre la explicación y la implicación.

p. 260

2.2.2 Las imágenes del arte *escriben* acerca de la guerra.

p. 262

2.3 Las imágenes que tratan de la guerra. Fabricación y transmisión.

p. 270

2.3.1 La guerra / La-imagen-de-la-guerra.

p. 271

2.3.2 La capacidad de las imágenes para transmitir
la brutal realidad.

p. 286

2.4 Los itinerarios anublados (*imagentexto*).

p. 294

2.4.1 Acotaciones (acerca del tema “imágenes-textos”).

p. 299

2.4.2 Las palabras hormiguean

sobre la superficie de las imágenes.

p. 301

2.4.3 La descripción. El tiempo está suspendido.

p. 307

2.5 Dibujar o andar sobre los hilvanes.

p. 315

Capítulo 3: Ver (los recuentos).

p. 320

3.1 El testimonio: un *relato* escurridizo.

p. 321

3.1.1 Las memorias.

p. 321

3.1.2 El testimonio fiable y exacto.

p. 325

3.2 El testimonio: un relato construido.

p. 330

3.3 Volver a ver las imágenes con los ojos llenos de lágrimas.

p. 340

Parte III: Los testimonios.

Comparativa entre los períodos 1961-2000 y 2001-2011 p. 344

Capítulo 1: 1961-2000: La propagación de los testimonios. p. 346

- 1.1 El testimonio como material constructivo. p. 346
 - 1.1.1 La demanda de testimonios (el juicio a Adolf Eichmann). p. 346
 - 1.1.2 Las palabras (con)tienen historia(s). p. 349
- 1.2 El caso de la guerra del Vietnam. p. 352
 - 1.2.1 Transmisión masiva. La guerra televisada. p. 352
 - 1.2.2 Dar testimonio (efectivo) del *napalm* en acción. p. 356
 - 1.2.3 El testimonio como herramienta de tensión. p. 361
 - 1.2.4 La familiaridad del testimonio de guerra. p. 370
- 1.3 A vueltas con el registro de la guerra. p. 372
- 1.4 Los testimonios desde un plató de las industrias culturales. p. 376
- 1.5 Testigos del flujo de imágenes. p. 380
- 1.6 El testimonio consiste en mostrar los ojos del testigo. p. 390

Capítulo 2: 2001-2011: La omnipresencia del testigo. p. 396

- 2.1 Imágenes para el prólogo y para el epílogo (a modo de marco). p. 396
- 2.2 El artista y el guerrero (a comienzo de siglo XXI). p. 399
 - 2.2.1 Sobre-exposición en tiempos de sobre-explotación. p. 399
 - 2.2.2 *Testimonios de la guerra*, una propuesta colectiva (inter-subjetividad). p. 406
 - 2.2.3 “Espesar” la tradición de la *pintura de batallas* frente a “expresar” la guerra. p. 430
- 2.3 La ubicuidad del testigo (aislado y unido al acontecimiento). p. 437
- 2.4 Cuatro estrategias: imitación, sustitución, seducción y presagio. p. 445
- 2.5 El testigo habla en la sala de exposiciones. p. 464
- 2.6 Los reversos de las imágenes. p. 472

<u>Conclusiones: Sí tengo algo que ver.</u>	p. 482
1. Primeras conclusiones.	p. 484
1.1 La condición de testigo implica dos posiciones.	p. 484
1.2 Testimoniar consiste en una <i>traducción</i> dentro de un proceso.	p. 485
1.3 El testigo y la práctica artística.	p. 486
2. Verificación de las cuatro hipótesis.	p. 488
3. Comparación de casos.	p. 495
3.1 Precedentes: representaciones de la guerra realizadas <i>in situ</i> .	p. 495
3.2 1961-2000 La propagación del testimonio.	p. 499
3.3 2001-2011 La omnipresencia del testigo	p. 505
 Glosa.	 p. 512
Bibliografía.	p. 528

No tengo nada que ver

Resumen / Abstract

Resumen

No tengo nada que ver: el testigo y el testimonio en las elaboraciones artísticas que tratan de la guerra (en el período 1961-2011)

Una avalancha de testimonios individuales envuelve nuestra cotidianidad. En la actualidad, y gracias a las posibilidades que ofrecen los dispositivos móviles conectados a la red, pueden intercambiarse datos e informaciones de experiencias propias sin intermediarios. La transmisión de lo acontecido se da al tiempo que los hechos están teniendo lugar. La situación se define como un nudo formado por el acontecimiento, el relato del mismo y su proyección hacia el futuro. En el centro de dicho nudo se encuentra la matriz de estas investigaciones: el testigo. En este caso, el testigo de la guerra que, mediante su testimonio (en forma de elaboración artística), *da a ver* su propia experiencia.

Como punto de partida, esta tesis comienza con un acercamiento a propuestas artísticas situadas temporalmente entre la aparición de la fotografía, en la década de los treinta del siglo XIX, y el fin de la Segunda Guerra Mundial. En ningún caso la selección de artistas y obras se presentan como casos paradigmáticos, sino que funcionan como una muestra acompañante y entrelazada con el desarrollo teórico llevado a cabo durante el trabajo indagador.

El desarrollo de la tesis está dividido en tres partes:

1) En la primera parte, dedicada a los términos, usos y especificidades del testigo de guerra, se analiza la figura del testigo y sus dos posiciones básicas: la de observador (desde un punto de vista integral) de un acontecimiento y, posteriormente, la de comunicador o transmisor de lo percibido. Es decir, un testigo no sólo es aquél que ve, sino también aquél que cuenta lo que vio. Dicho análisis ha deparado, fundamentalmente, en los siguientes aspectos: el testigo como una herramienta de trabajo para la construcción de narrativas, el testigo de guerra es un testigo herido y violentado (propiedades a tener en cuenta a la hora de analizar los testimonios salidos del horror) y, como último elemento, el testigo es múltiple. Actualmente, las relaciones entre el testigo, la guerra y la elaboración artística han hecho multiplicar las tipologías, en esta tesis se proponen cinco: el notario, el investigador, el espectador, el testigo y el gestor.

2) En la segunda parte, se analiza la labor de construcción del testimonio, es decir, consiste en atender a los pasadizos que conectan el *acontecimiento-guerra* con la *imagen-del-acontecimiento-guerra*. La hipótesis planteada parte de que el

testigo de guerra no puede, aunque quiera, “duplicar” la guerra; no obstante, quizás sí pueda conjeturar sobre ella, y establecer relaciones entre puntos situados en distintos lugares como el conocimiento que un determinado testigo posee sobre los conflictos bélicos, el conocimiento que se tiene de la producción de imágenes (de guerra) y, también, todo aquello que conlleva la coyuntura de experimentar, o haber estado experimentando una situación brutal, física y psíquicamente, como la guerra.

Inicialmente, dos suposiciones enmarcan el corpus de esta tesis: la primera consiste en que un testigo no puede abarcar todo el acontecimiento. Su testimonio es siempre un fragmento, un punto de vista que, sumado a otros testimonios, sirve para la “construcción” del relato; y la segunda, se fundamenta en el hecho de que el testimonio es siempre una traducción a un determinado lenguaje (nunca neutral y, por lo tanto, constructor de sentido), donde la incapacidad por retener y presentar la experiencia vivida, no es un aspecto negativo del proceso, sino justamente, la propiedad que le da validez y eficacia.

En este sentido, la “traducción” artística no se presenta únicamente como un ejercicio de representación donde la guerra sería el referente, y su función testimonial una especie de fidelidad documental, sino que la tematización de la guerra en el arte impulsa la puesta en marcha de posiciones críticas respecto al presente, entre otras “lecturas”.

Dos condicionantes convierten en un acto complejo el análisis de casos emprendido en esta tesis: por un lado, las “formas” usadas en la testificación son las del arte y, por lo tanto, la *construcción de sentido* que se pone en funcionamiento es múltiple; y por otro lado, los testimonios tratan de la guerra, un acontecimiento de naturaleza límite, disruptiva y excesiva. En este sentido, los testimonios surgidos de un contexto bélico son, como afirma George Didi-Huberman, una interrelación entre el drama, el afecto inconsolable y la construcción simbólica¹.

3) En la tercera parte, “los testimonios”, se ha realizado una comparación de dos periodos temporales contiguos con la pretensión de encontrar roces entre ellos que permitieran verificar las hipótesis planteadas. Se pretende analizar y comparar las elaboraciones artísticas que tratan de la guerra a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Con este objetivo, hemos seleccionado el período de cincuenta años comprendido entre 1961 y 2011.

Asimismo, el tramo temporal elegido ha sido dividido en dos partes (se trata de una división orientativa, en ningún caso es un corte limpio y claro, sino más bien una difusa transición): entre 1961 y 2000, capítulo que hemos llamado “La propagación del testimonio”; y entre 2001 y 2011, que hemos titulado “La omnipresencia del testigo”.

El primer intervalo comienza coincidiendo con el juicio, en 1961, al oficial nazi Eichmann. Durante este proceso la voz del testigo se convirtió en un nuevo modo de acceder a la “verdad” de los hechos. Además, las posibilidades de transmisión (radio, revistas y, sobre todo, la televisión) aceleraron la llegada dia-

1. DIDI-HUBERMAN, George: “El gesto fantasma” (Claude Dubois y Pilar Vázquez, trads.) en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, N°4, 2008, p. 281.

ria de la narración de la vivencia personal. El testimonio se había convertido en algo familiar. Ya no se trata de una demostración o argumento dentro de un proceso privado y minoritario, como es un proceso judicial, sino que el testimonio se extiende en incontrolables direcciones. En esta nueva situación, el testimonio adopta un nuevo rol resistente ante la demora del tiempo, no con un propósito de conservar o archivar el acontecimiento, sino como una herramienta re-activadora. Por consiguiente, el testimonio, desde la plataforma del arte, funciona como un instrumento de tensión.

En este período, los artistas inciden en el desdibujado límite entre la construcción de la realidad y los mecanismos usados por la ficción. El testimonio de guerra adopta las técnicas, las formas y los objetivos de la industria cultural. Es notorio que el testimonio de una experiencia bélica, ya sea en forma de palabras, ya sea en forma de imágenes o de sonidos, se da en los mismos dispositivos donde se muestran otras construcciones simbólicas. La guerra ha sido insertada, para siempre, en los procedimientos y mecanismos usados para el entretenimiento y la publicidad, en definitiva, en la lógica del consumo.

Se trata de conmover, reclamar, mostrar, activar e historiar desde un modelo aparentemente documental. En las décadas del último tercio del siglo pasado, pareciera que, en términos amplios, no consistiese únicamente en preguntarse qué es lo que muestran las imágenes sino, más bien, qué efecto deberían provocar en el espectador después de haberlas visto.

El segundo intervalo temporal comienza con la catástrofe del *World Trade Center* neoyorquino, en septiembre de 2001. En este momento, el testigo se globaliza debido, entre otras circunstancias, a la incorporación en el día a día de las personas de un sistema portátil de intercambio de información instantáneo (teléfonos móviles, pequeños ordenadores, etc.). La captura de imágenes se vuelve urgente, cualquiera puede ser cronista, en directo, de lo que experimenta. Los artistas buscan estas capturas y las ubican en el ámbito del arte.

En este período, los artistas ponen en crisis las políticas enunciativas; trabajan en multitud de sentidos en un intento por mostrar las costuras, no tanto de los testimonios dados, sino del propio proceso de testificación.

En la muestra de casos seleccionados hemos tenido en cuenta, fundamentalmente, cuatro estrategias: la imitación (poner un nuevo filtro sobre la realidad que propicie una nueva mirada); la sustitución (las formas documentales y sus enunciados son un lugar apropiado para la reflexión); la seducción (cómo se produce la construcción de los testimonios); y el presagio (quizás haya cosas demasiado cerca como para ser vistas).

También ha sido tratado el uso del testigo como un elemento más dentro de las prácticas artísticas y de sus formas expositivas. La figura del testigo ha entrado en el ámbito del arte bajo diferentes formas: como una voz en *off* en un dispositivo de sonido, unas palabras escritas, un busto parlante en una pantalla, un dibujo del cual es necesario saber la fecha y el lugar donde sucedió el hecho. Esta condición testimonial ha sido particularmente usada en proyectos que, por una razón u otra, se han originado bajo los intereses y los presupuestos de la recuperación de la memoria de un acontecimiento, como un modo de retomar los recuerdos ocultos por la demora del tiempo y las inclemencias del devenir histórico en una comunidad

que ha pasado por una situación bélica.

En términos generales, esta tesis está ubicada dentro del ámbito conceptual formado por: la memoria, el testimonio y la imagen, sobre el que se puede solapar las figura del historiador, del testigo y del artista. Donde el historiador trabajaría desde sus recorridos individuales, el testigo desde su propia visión parcial convertida en testimonio, y el artista desde propuestas *vehiculadas* a través de singulares y específicas estrategias. En las tres funciones, la labor es entendida como un ejercicio en presente, imbricada en un tiempo determinado y una localización concreta.

En el centro, el *documento* funcionaría como punto de apoyo para el historiador, aval para el testigo y objeto-instrumento-mecanismo para el artista. La elaboración del testigo que nos interesa consigue aunar, de alguna manera, las metodologías y los procesos de trabajo de los tres quehaceres: el histórico, el probatorio y el artístico.

Finalmente, los objetivos de esta tesis se configuran en el intento de verificar las cuatro hipótesis propuestas: 1) las estrategias que usa el testigo en la configuración de su testimonio se estructuran sobre leyes ya aprendidas: las de la representación; 2) el testimonio que resulta de la acción del testigo consiste en una interrelación entre aspectos psicológicos, culturales y coyunturales; 3) la descripción, como método de organización verbal y visual, es un procedimiento frecuentemente usado por los testigos para poner ante los ojos de otro, de modo “creíble”, lo que vieron con los suyos propios; 4) el testimonio de la guerra es una señal de la, todavía, vida.

Se trata entonces de emprender un viaje a través de los cambios en la figura de aquél que fue testigo de guerra. Desde su mirada (y su representación), el ejercicio investigador realizado en esta tesis se propone como una posible vía para atender y entender algunos atisbos del arte contemporáneo.

Abstract

Looking away: witness and testimony in artistic representations of war (in the period 1961-2011)

An avalanche of individual testimonies envelops our everyday life. Nowadays, thanks to the possibilities opened up by mobile devices connected to the network, data and information about personal experiences can be exchanged directly without intermediaries. Conveying what is happening takes place at the same time as the events themselves. The situation is defined as a nexus formed by the event, the account of the same, and its projection into the future. At the heart of that nexus is the nub of this research: the witness. In this case, this is the witness to war whose testimony (in the form of artistic creation) *lets us see* their own experience.

This thesis starts with a description of the artistic endeavours situated in time in the period between the advent of photography, in the fourth decade of the nineteenth century, and the end of the Second World War. The artists and works presented are never intended to be taken as paradigmatic cases, but serve as a sample for illustration, intertwined with the theoretical development undertaken during the research work.

The body of the thesis is divided into three parts:

1) In the first part, dedicated to the terms, customs and particularities of the witness to war, the figure of the witness is analysed along with its two basic positions: that of the observer (from an integrated point of view) of an event, and later, that of communicator or transmitter of what was perceived. In other words, a witness is not only one who sees, but also one who recounts what they have seen. This analysis has led, fundamentally, to the following aspects: the witness as a working tool for the construction of narratives, the witness to war is a damaged and violated witness (attributes to be borne in mind when analysing testimonies emerging from horror) and, as final element, the witness is multiple. Up to now, the relations between the witness, the war and the artistic creation have given rise to multiple classifications, though this thesis proposes five: the chronicler, the researcher, the spectator, the witness and the manager.

2) In the second part, the work of constructing the testimony is analysed, which consists of looking at the passageways connecting the *event-war* with the *image-of-the-event-war*. The hypothesis proposed is that the witness to war cannot, even if they want to, “duplicate” the war; nevertheless, they may be able to form conjectures about it and establish links between points in different places such as the knowledge which a certain witness possesses about war, the knowledge held about producing images (of war) and also, everything arising from the milieu of experience, or having lived through something physically and psychologically harrowing such as war.

Initially, two suppositions frame the body of this thesis: the first is that one witness cannot possibly encompass the entire event. Their testimony is always fragmentary, a single point of view which, taken with other testimony, serves for the “construction” of the tale; and secondly, the testimony is always a translation to a certain language (never neutral, and therefore, constructing meaning), where the inability to hold back and to present the experience undergone is not a negative aspect of the process, but is precisely the attribute that lends it validity and efficacy.

In this sense, the artistic “translation” is not presented solely as an exercise of representation using war as a reference, and its testimonial function as a kind of documentary accuracy, but rather, taking war as a theme for art drives the emergence of positions critical of the present, among other readings.

Two determining factors convert the analysis of cases undertaken in this thesis into a complex act: on the one hand, the “forms” used for bearing witness are those of art, and therefore, the *construction of meaning* set in motion is multiple; and on the other hand, the testimonies are about the war, an event of an extreme nature, disruptive and excessive. Indeed, testimonies produced by a war context are, as George Didi-Huberman states, an interrelation between the drama, the inconsolable hurt and the symbolic construction².

3) In the third part, “testimonies”, a comparison has been made between two

2. DIDI-HUBERMAN, George: “The ghostly gesture” (Translation by Claude Dubois and Pilar Vázquez) in *Acto. Review of contemporary artistic thought*, No. 4, 2008, p. 281.

contiguous time periods with the aim of contrasting them so as to allow the hypotheses posed to be evaluated. The intention is to analyse and compare the artistic creations about war at the end of the twentieth century and the start of the twenty-first. To this end, we have selected the period of fifty years running from 1961 to 2011.

Similarly, the time window chosen has been divided into two parts (this is purely for orientation, as in all cases there is a diffuse transition, rather than a clean and clear separation): from 1961 to 2000, a chapter we have entitled “The propagation of the testimony”, and from 2001 to 2011, a chapter called “The omnipresence of the witness”.

The first interval opens precisely with the trial in 1961 of the Nazi official Adolf Eichmann. During this process, the voice of the witness turned into a new way to get at the “truth” of the events. Further, the possibilities of transmission (radio, magazines and, above all, television) accelerated the advent of narration of personal experience as a commonplace. The testimony had turned into something familiar. It was no longer a demonstration or argument within a private process of minority interest such as a trial, but testimony extended in uncontrollable directions. In this new situation, the testimony takes on a new role resistant to the ravages of time, not with the purpose of conserving or archiving the event, but as a tool for reactivation. Therefore, the testimony, from the platform of art, works as a source of tension.

In this period, artists touch upon the blurred line between the construction of reality and the devices used in fiction. The war testimony adopts the techniques, the forms and objectives of the cultural industry. It is relevant that the testimony of the experience of war, whether in the form of words, in the form of images or sounds, is found on the same devices where other symbolic constructions are shown. War has been inserted, for ever, into the procedures and mechanisms used for entertainment and advertising, in short, into the logic of consumption.

The objective is to affect, call out, show, activate and historicise from an apparently documentary model. In the decades of the final third of the last century, it would seem that, in broad terms, this did not consist solely in wondering what it is that the images show, but rather, what effect ought to be prompted in the spectator by viewing them.

The second interval opens with the catastrophe of the *World Trade Center* in New York in September 2001. At that moment, the witness became globalised because of, among other circumstances, the incorporation into people’s daily life of a portable system for exchanging information instantaneously (mobiles, small computers, etc.). Capturing images becomes urgent: anyone can chronicle what they are experiencing, live. Artists seek out these captures and place them in the context of art.

During this period, artists throw the policies of statement into crisis; they work on many directions in an attempt to make the seams show, not so much in the testimonies given, but in the process of bearing witness itself.

In the sample of cases selected, we have fundamentally taken into account four strategies: imitation (place a new filter over reality which furnishes a new view); substitution (the forms of documentary and their statements are an appropriate

place for reflection); seduction (how the construction of the testimonies arises); and portent (perhaps there are things too close to be seen).

The use of the witness as one more element within artistic practices and their forms of exhibition has also been examined. The figure of the witness has come into the purview of art in different ways: as an *off-stage* voice in a sound device, as written texts, a talking head on a screen, a drawing where you need to know the date and place where the event happened. This testimonial status has been particularly used in projects which, for one reason or another, have originated out of the interests and presuppositions of the recovery of the memory of an event, as a way to bring out the memories hidden by the sands of time and the buffeting by historical events of a community which has undergone war.

In general terms, the present thesis is placed within a conceptual scope made up of: memory, testimony and image, whereupon the figures of the historian, the witness and the artist may overlap. Here, the historian would work from their individual journeys, the witness from their own partial vision converted into testimony, and the artist from *directed* offerings through singular and specific strategies. In all three, the labour is understood as an exercise in the present, interweaved with a certain time and a specific place.

At the centre, the *document* would work as an anchorage for the historian, proof for the witness and object-instrument-mechanism for the artist. The creation of the witness which interests us manages to bring together, in some way, the methodologies and working processes of the three endeavours: the historical, the evidential and the artistic.

Finally, the objectives of this thesis are formulated as an attempt to verify the four hypotheses proposed: 1) the strategies used by the witness in the configuration of their testimony are founded upon laws already learned: those of representation; 2) the testimony arising from the action of the witness consists of the interplay between psychological, cultural and situational aspects; 3) description, as a method of verbal and visual organisation, is a procedure frequently used by the witnesses to put before the eyes of another in a “credible” way, what they saw with their own; 4) the testimony of war is a sign that there is, still, life.

So, we are to undertake a journey through the changes in the figure of the one who was a witness to war. From its viewpoint (and its representation), the research exercise undertaken in this thesis is suggested as a possible way to deal with and understand some glimpses of contemporary art.

“Se nos ha dicho que Hitler fue derrotado y somos incapaces de dudarlo. Pero quizá hay un Hitler que no lo fue. Quizá ese al que en nuestro relato hemos llamado artista, el consumado técnico de la simulación, el abrumador escenógrafo de la eternidad y el Apocalipsis, haya tenido un éxito inimaginable que supera su brutal dimensión histórica. Si rasgamos, por un momento, el mando de locura que cubre su figura, tal vez comprobemos, con asombro, que ese fenómeno estético que es también Hitler ha continuado habitando entre nosotros. Tal vez comprobemos que Hitler, además del sinónimo de un desastre, es el nombre de una metáfora, largamente incubada por nuestra cultura y que, por tanto, nos concierne por completo.

Esta metáfora nos habla de miedo y de nostalgia. Asimismo de redención. Nos exige nuevos mitos que tomen el relevo de aquellos que han dejado de ser evocados. El hombre necesita acatar una imagen, aunque ésta, como Jano, sea bifronte, y unas veces le contemple con el rostro plácido de las halagüeñas promesas, y otras, con la expresión airada de las terribles premoniciones. Hitler adivinó oscuramente que éste era el tipo de espectáculo al que estaban abocados los modernos huérfanos de Dios. Pero, a pesar de su poder y violencia, no estuvo en condiciones de imponer, de modo irreversible, un marco idóneo. Y, sin embargo, este marco estaba ya preparado. Y con él, su Imagen”¹.

Rafael Argullol, *La Imagen*

1. ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 121.

Fig. 1 El fotógrafo Chris Anderson, con la cámara colgada del cuello, ayuda a una mujer durante los enfrentamientos entre Hezbollah y las fuerzas israelíes en 2006.



Fig. 2 El soldado estadounidense Gary Boggs. Sucedió que en 2003, cerca de la base de Tikrit en Irak, su jeep sufrió la explosión de un artefacto artesanal puesto en el suelo. Sufrió contusiones en todo el cuerpo, una esquirla le impactó en el ojo izquierdo (Agencia IPI).



I. Punto de partida

Esta tesis se origina a partir de la realización de un trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), con título: *La imagen de la tragedia en lo pictórico a comienzos del siglo XXI*, defendida en julio de 2008.

Estas primeras investigaciones son temporalmente paralelas a una serie de trabajos artísticos (véase la glosa al final de esta tesis) elaborados a partir de la búsqueda, catalogación y análisis de imágenes proporcionadas por los medios de comunicación de conflictos bélicos, que en ese momento estaban sucediendo en distintos lugares. Fundamentalmente en aquellos meses, sobresalían en los medios informativos noticias sobre Afganistán, Irak o El Líbano.

Durante el acopio de imágenes para aquellos trabajos, los nuevos canales comunicativos vía satélite y las nuevas relaciones en red habían generalizado la sensación de tener la oportunidad de poder *ver* en directo lo que ocurría a miles de kilómetros y, al mismo tiempo, la posibilidad de *dar a ver* (capturar y enviar) lo que uno presencia. De alguna forma, la producción y puesta en circulación de las imágenes llegadas de las zonas en conflicto se habían vuelto contemporáneas a los acontecimientos a los que se referían.

En esta situación, el testigo se había multiplicado exponencialmente, resultando omnipresente y constante en un panorama en el cual los testimonios que llegaban se cruzaban con los testimonios enviados. En este sentido, el conocimiento de los acontecimientos es dado sin intermediarios desde cualquier parte y en cualquier momento. Se tiene la posibilidad de ser testigo de un hecho y de transmitir, en tiempo real, un relato de él en forma de palabras o imágenes.

Desde el principio la intención no era la de tratar con la guerra misma, sino trabajar con y sobre las imágenes que llegaban de ella. Desde estas primeras intenciones, la fricción entre dos imágenes aparecidas en los medios de comunicación en la primera década del siglo XXI, actuó como generador reflexivo. Las dos imágenes eran: por una lado, una imagen donde podemos ver al reportero de guerra Chris Anderson (fig. 1) portando a una anciana entre escombros con su cámara colgada del cuello, durante las hostilidades de 2006 entre las fuerzas israelíes y Hezbollah; y por otra parte, la imagen del soldado estadounidense Gary Boggs (fig. 2), que en 2003 perdió su ojo izquierdo en una explosión en Irak. La fotografía recoge el momento del proceso de selección de una pupila artificial del mismo color que su ojo sano. Estas dos imágenes tratan de dos testigos: el fotógrafo que deja de fotografiar y decide implicarse de otra manera, y el testigo que vio y en su experiencia perdió el ojo.

Además, se trata de un tema analizado desde distintas perspectiva en los últimos tiempos, sirva como ejemplo: entre el 28 de octubre de 2012 y el 6 de enero de 2013, tuvo lugar en el Centre d'Art de Tarragona la exposición *Habeas Corpus. Funciones y disfunciones de la figura del testigo*, comisariada por Cèlia del Diego.

Desde este punto, esta tesis trata de *territorializar* dicha situación actual, buscando las fronteras, las coincidencias y las contraposiciones con otras situaciones ocurridas en el pasado, y cómo los “procesos de testificación” han ido variando y, en su transformación, han influido en la elaboración de algunas obras de arte.

II. Justificación

Ante la avalancha de imágenes, y entre ellas imágenes de distintas guerras, que impone sin remedio la sociedad actual, las prácticas artísticas “miran” hacia los procesos de producción, circulación, difusión y recepción de dichas imágenes. Dicho en una frase: se trata de atender la condición de la mirada a comienzos del XXI y su relación con el arte.

Desde este paraguas argumental, esta tesis se justifica por la obligación de pensar en cómo el arte, y sus elaboraciones simbólicas, se acercan a un hecho tan inconmensurable como es una guerra. El propósito inicial es centrar la atención en el carácter testimonial de las estrategias usadas, y cómo estos dos hechos tan desiguales, la guerra y la práctica artística, se relacionan.

Existe una dilatada tradición en tomar como referente los acontecimientos bélicos para elaborar discursos desde el arte. En la guerra, el ámbito de las imágenes de la tragedia se torna en la tragedia de las imágenes, sobre todo si se tiene en cuenta la reducción que conlleva el proceso del arte. La insuficiencia y la incapacidad por ser “fiel” a lo ocurrido es uno de los aspectos más relevantes de esta relación y será uno de los pilares donde se sustenta el proceso investigador.

Esta tesis se ha realizado teniendo en cuenta que los intereses tradicionales de las imágenes elaboradas a partir de hechos beligerantes, como eran: la propaganda, la protesta, la documentación, la exaltación, la información objetiva o la *estetización* de la guerra entre otros, se han visto envueltos en un contexto como el actual, donde cualquier persona lleva siempre consigo un dispositivo móvil, fácilmente transportable y con la capacidad de enviar información, en cualquiera de sus formalizaciones, a cientos de miles de kilómetros de distancia y en tiempo real.

Por esta razón, se precisa repensar el contacto entre el testigo y el acontecimiento bélico, y tratar de ver cuáles son los sentidos de las propuestas surgidas de este encuentro, porque ya no se trata de un testigo, en singular, sino de miles de potenciales testigos. Y además, ya no se trata de un acontecimiento bélico particular, sino de un acontecimiento que la industria cultural y los medios de comunicación de masas han homogenizado en uno solo, en el mismo una y otra vez, resultando muy difícil discernir de cuál de ellos se trata. Ante esta situación, donde el testigo es múltiple y el acontecimiento es global, el artista busca y propone estrategias de captura y de muestra.

De esta forma la estructura de la tesis se acredita por la puesta en escena de una serie de contraposiciones, de escaramuzas temporales, que través de casos particulares son introducidos en un esquema central reducido a: ver, elaborar (“cosas” para ver) y mostrar (*dar a ver* dichas “cosas”).

Con la pretensión de que la muestra elegida pueda ofrecer algo de luz a un tema tan sumamente amplio, esta tesis se justifica como parte de un trabajo de estudio de lo que significa ser testigo, cuál es su labor dentro de la plataforma del arte, cuáles son sus resultados, de qué naturaleza son estos testimonios y cuál es su grado de eficacia. El propósito es aportar una visión panorámica de los usos de la experiencia de la guerra en las prácticas artísticas contemporáneas, con el objetivo de hacer visible, y así discutible, las transformaciones del proceso de testificación, entendido éste en términos artísticos.

III. Hipótesis de trabajo

Esta investigación comienza con las definiciones del término “testigo” con que se identifica a un sujeto que experimenta o ha experimentado un acontecimiento, y que en otro tiempo elabora un testimonio a partir de su propia vivencia.

Comenzamos suponiendo que la condición de testigo consiste en adoptar, como mínimo, dos posiciones: la del que “ve” y la del que “cuenta” (aquellos que vio o escuchó o vivió). Estas dos posiciones se enmarcan en contextos concretos, es decir, están contenidas en distintos vaivenes entre los aspectos individuales y los colectivos, entre lo psicológico y lo social o entre elementos del pasado y del presente.

Tomando impulso en los procesos que componen la labor del testigo, se trata de indagar cómo es el testimonio que genera este proceso que, en nuestro caso, tiene la forma de una propuesta artística.

En este sentido vienen de lejos las argumentaciones, certeras a nuestro entender, que apuntan hacia la afirmación de que la representación, en términos generales, consiste siempre en un acto de traducción y, por lo tanto, que la acción de representar viene definida tanto por el aporte de las formas que la acogen, como también por las insuficiencias derivadas de dicho molde, o dicho de otra manera, por todo aquello que deja fuera los límites del encofrado lingüístico donde se trata de introducir un determinado acontecimiento. Es decir, la propia tarea representativa añade aspectos extra, que no están en la “realidad” del acontecimiento, y a la vez la representación consiste en una mengua de aquello a lo que se refiere, una reducción de un referente. También existe una tercera vía, nada menor, que se produce cuando la intención no es la de hacer una representación desembocando en una coyuntura de significados muy diversos.

De esta forma, nos preguntamos acerca de las formas de elaborar testimonios. Con la intención, no sólo de des-entramar los distintos aspectos y estrategias puestos en uso, sino también de atender a las ligazones, aparentemente invisibles, utilizadas en el proceso de conformación de las “pruebas” que avalan los vínculos que tiene un relato determinado con un acontecimiento pasado.

Aquél que estuvo en la guerra estuvo fuera de todo lo que antes conocía. Una situación límite y exorbitante donde las detonaciones han eliminado todas las leyes conocidas. Por esta razón la dos primeras hipótesis vendrían expresadas de la siguiente manera:

1ª HIPÓTESIS: El testigo de un contexto bélico trata de elaborar su testimonio bajo unas “leyes” aprendidas: las de la representación.

2ª HIPÓTESIS: La imagen (el testimonio) que resulta de la acción del testigo consiste en una relación, donde intervienen aspectos psicológicos, culturales y coyunturales. En este sentido, la incapacidad de la representación por retener y presentar la experiencia que vive o vivió, no es un aspecto negativo de ésta, sino que justamente es la propiedad que le da validez y eficacia.

La mencionada “incapacidad útil” es incuestionable si además nos referimos a un acontecimiento límite, intemperante y excesivo como es la guerra. Como Michael Walzer afirma:

“La guerra es un mundo aparte; un mundo en el que está en juego la propia vida, en el que la naturaleza humana se ve reducida a sus formas elementales, en donde prevalecen el interés propio y la necesidad. (...) de modo que la moral y la ley están fuera de lugar. «Inter arma silent leges»: cuando las armas hablan, callan las leyes”².

La guerra parece lejana desde el lugar donde se escribe esta tesis. Pareciera que al mirar una imagen de la guerra sólo pudiésemos atender a los detalles suspendidos en la forma “enmarcada”. Como si se pudiera parar el devenir del tiempo, como si fuésemos capaces de pausar la narración de la historia y atender al “paisaje” (como una forma estática), y detenidamente leer todos los elementos que se nos ofrece. En este sentido, desde el principio, hemos pensado en los modos organizativos de la descripción como metáfora del acto de congelar el flujo incansable de imágenes, y a su vez devolver a las formas de mirar aquélla que parece en desuso: la mirada atenta.

3ª HIPÓTESIS: A partir de los modos descriptivos de la organización verbal y acoplando sus usos y sus estrategias en los modos de organización visual, la descripción es un procedimiento frecuentemente usado por los testigos para, de modo “creíble”, poner ante los ojos de otro lo que vieron con los suyos propios.

Las imágenes de la guerra son útiles (no son las únicas), es decir, en numerosas ocasiones, han servido para impartir justicia, devolviendo parte de la dignidad a las víctimas y a su memoria, también para señalar a los verdugos y a sus actos deplorables, o, incluso, para sacar del olvido los necesarios relatos que quedaron truncados y así poder volver a las posibilidades detenidas por una situación excesiva y radical como es la guerra.

En este sentido, y como última hipótesis, nos parece que las imágenes sacadas desde el horror son un gesto realizado desde la vida, para con la vida. Por lo tanto, la labor del testigo no sólo es interpretable como un ejercicio documental, sino que podemos entenderlo como que el testigo de guerra, cuando trata de capturar aquello que esta viviendo, lo que hace es mandar un mensaje de que aún está vivo.

Se trataría de la situación de estar en el que puede ser el último pestaño, rodeado de sonidos de disparos y lamentos, donde la vida ha sido puesta a la intemperie y el testigo siente la necesidad de hacer un signo, una indicación, una baliza, siendo ésta una manera de agarrarse a la vida en mitad de una lluvia de elementos mortíferos. Podría ser como uno de esos “gestos olvidados” a los que aludía Julio Cortázar cuando escribía:

“Pienso en los gestos olvidados, en los múltiples ademanes y palabras de los abuelos, poco a poco perdidos, no heredados, caídos uno tras otro del árbol del tiempo. Esta

2. WALZER, Michael: *Guerra, política y moral*, (Rafael Grasa, trad.), Paidós ICE/UAB, Barcelona, 2001, p. 31.

noche encontré una vela sobre una mesa, y por jugar la encendí y anduve con ella en el corredor. El aire del movimiento iba a apagarla, entonces vi levantarse sola mi mano izquierda, abuecarse, proteger la llama con una pantalla viva que alargaba el aire. Mientras el fuego se enderezaba otra vez alerta, pensé que ese gesto había sido el de todos nosotros (pensé nosotros y pensé bien o sentí bien) durante miles de años, durante la Edad del fuego, hasta que nos la cambiaron por la luz eléctrica”³.

El testimonio es como una inevitable forma de hacer una señal que impide que la luz se apague por la fuerza de la guerra. Nos interesa, pues, saber si el testigo de guerra se “convierte” en testigo como un procedimiento (desesperado) de sobrevivir al acontecimiento que lo amenaza o que lo ha amenazado.

4ª HIPÓTESIS: (se puede enunciar de cuatro formas distintas): 1. El testimonio de la guerra es una señal que trata de fortalecer la eventualidad de la existencia propia, a pesar del trance o estado próximo a la muerte; 2. El testigo de hechos bélicos aporta la demostración de un estado propio, aún viviente, frente a la cercanía de la muerte; 3. El testigo de guerra tira el ancla en mitad de un mar de moribundos para poder fijar su presencia; 4. El testimonio elaborado desde una situación bélica es un acto reflejo, que persigue hacer visible una señal ante la inminente desaparición del mundo conocido, y la aniquilación de testigo.

IV Metodología

Desde el comienzo, el hecho de afrontar un tema tan amplio nos condujo a lo que Michel Foucault propuso en su libro *La arqueología del saber*, de 1969, como una búsqueda en “la dispersión de los puntos de elección que el discurso deja libres”⁴. El propósito consiste en volver a reanimar los temas, retomar las encrucijadas y revivir los asuntos, con el objetivo de favorecer nuevos encuentros que dibujen nuevas tramas.

En este sentido, Foucault propone cuatro hipótesis:

La primera tiene que ver con la multiplicidad. Esta hipótesis procura la reagrupación de los diferentes enunciados dados a través del tiempo que se refieran a un mismo objeto. “Definir un conjunto de enunciados en lo que hay en él de individual consistiría en describir la dispersión de esos objetos, captar todos los intersticios que los separan, medir las distancias que reinan entre ellos (...)”⁵. Pareciera que se trata de ver los huecos, que no se han tenido en cuenta por pensarse estériles. Y desde su propia vacuidad discurrir por las nuevas relaciones que siempre anduvieron ocultas, inexistentes, desatendidas. En nuestro caso los términos “testigo” y “testimonio”, es decir la base desde donde formamos todo el discurso y la propia acción investigadora, nos lleva por distintas teorías enmarcadas en diferentes disciplinas, en distintos tiempos y en distintos lugares. Nuestra intención es espuntar por

3. CORTAZAR, Julio: *Rayuela*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, capítulo 105.

4. FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, (Aurelio Garzón del Camino, trad.), Siglo XXI editores, Madrid, 1999 (1969), p. 57.

5. *Ibidem*, p. 53-54.

los posibles sitios relacionados, aunque el vínculo sea lejano, con el propósito de encontrar cuáles son los lugares desde donde miramos, cómo se da el registro y de qué forma lo transmitimos. Con estos grandes saltos, la investigación corre el riesgo de desorientarse fuera del camino premeditado, pero la intención es ir al encuentro de nuevos cruces, de toparnos con algunos lapsos, algunas lagunas perdidas que de otro modo quedarían fuera del surco de la investigación.

En una segunda hipótesis, Foucault analiza la forma de los encadenamientos “nuevos”, que habían permanecido invisibles, a pesar de haber estado ahí, *“lo que habría que caracterizar e individualizar sería la coexistencia de esos enunciados dispersos heterogéneos; el sistema que rige su repartición, el apoyo de los unos sobre los otros, la manera en que se implican o se excluyen, la transformación que sufren, el juego de su relevo, de su disposición y de su reemplazo”*⁶. Los enunciados que se excluyen pasan a formar parte de la formación discursiva. Los enunciados que coexisten deben ser analizados, ¿por qué están separados?, o usando el término *foucaultiano*, ¿cuál es el modo en que se han repartido?

La tercera hipótesis está vinculada a los límites del propio sistema de conceptos. *“No se buscaría ya entonces una arquitectura de conceptos lo bastante generales y abstractos para significar todos los demás e introducirlos en el mismo edificio deductivo, se probaría a analizar el juego de sus apariciones y de su dispersión”*⁷. La elección de las primeras posiciones desde donde vamos a ir avanzando en estas investigaciones, y su progresión hasta unas futuras conclusiones, tratará de “poner el ojo” en aquellas nuevas relaciones aparecidas en el encuentro de conceptos de diferentes disciplinas.

Y la cuarta hipótesis, referida a la dispersión de los puntos de elección, consiste en *“agrupar los enunciados, describir su encadenamiento y dar cuenta de las formas unitarias bajo las cuales se presenta: la identidad y la persistencia de los temas”* (y un poco más adelante) *“Más que buscar la permanencia de los temas, de las imágenes y de las opiniones a través del tiempo, más que retrazar la dialéctica a través del tiempo, (...) ¿no se podría marcar más bien la dispersión de los puntos de elección y definir más allá de toda opción, de toda preferencia temática, un campo de posibilidades estratégicas?”*⁸.

Consiste en proponer nuevos entrecruzamientos, en impulsar el descubrimiento de lagunas fértiles, de desviaciones dormidas, de caminos por hacer. Poner en juego términos que se ahuyentan entre sí, conceptos que se repudian, enunciados que se repelen, que no se conocen, en definitiva huir de la constricción de un “edificio” discursivo, porque no se trata de esa organización, sino de *“describir sistemas de dispersión”*⁹. La situación es salirse del papel tramado, del libro de instrucciones, poner en tela de juicio las relaciones conocidas.

Se podría afirmar que todo está abierto. Los relatos están en movimiento continuo, los acontecimientos se encadenan unos a otros envueltos en la fluidez de los cambios de percepción de un determinado tiempo y en una determinada localización. En este sentido se ha configurado el cuerpo de estas investigaciones

6. FOUCAULT, M: *Ibidem.*, p. 56.

7. *Ibidem*, p. 57.

8. *Ibidem*, pp. 59-60.

9. *Ibidem*, p. 62.

tratando de rebuscar en los usos sociales, en la etimología, en la historia, en los condicionantes y en los obstáculos que tiene el testigo en el momento de elaborar y transmitir su testimonio. Y desde esta perspectiva se han atendido a los testigos que eligieron la metodología y los objetivos del arte para elaborar su relato a partir de su experiencia en un acontecimiento bélico.

Finalmente, sólo apuntar que el esqueleto del desarrollo de esta tesis puede resumirse en las siguientes cuatro partes:

- Precedentes.
- El testigo que ve, experimenta, vive la guerra.
- El proceso de elaboración de testimonio a partir de vivencia de la guerra.
- La muestra del testimonio dentro de los lugares de exposición propio de las prácticas artísticas (en el período 1961-2011).

Los casos

No va a ser tan importante llenar estas páginas de casos, y menos intentar elegir los más paradigmáticos para refutar nuestras aseveraciones. Sencillamente nos proponemos encontrar compañeros de viaje, llenos de aciertos y conexiones, pero también de contradicciones y desencuentros con el curso de la indagación, que aparezcan y desaparezcan. No pretendemos conseguir encontrar casos con la condición de totalizadores, de polos magnéticos, donde confluyan todas las fuerzas puestas en juego, sino que los casos propuestos en esta tesis son acompañantes de la investigación.

La organización de los casos de artistas y propuestas artísticas que hemos incluido en la tesis es la siguiente:

- Un primer grupo incluido en los precedentes. Se han buscado casos de testigos de guerra que elaboren imágenes de ella desde 1853 hasta 1945. Asimismo, estos precedentes están divididos en dos grupos: por un lado aquéllos que existiendo ya la reproducción mecánica de imágenes, y concretamente la fotografía, seguían realizando imágenes manuales en los campos de batalla; y por otro lado, un segundo grupo de casos que se concentran en el tiempo transcurrido entre las dos guerras mundiales.
- Un segundo grupo que acompaña el desarrollo teórico de la primera y la segunda parte de esta tesis. En esta ocasión se trata, fundamentalmente, de prácticas artísticas de los últimos diez años, entre el 2005 y 2015. El objetivo es reflexionar mediante propuestas contemporáneas, conceptos y términos clave de estas investigaciones como “testigo”, “construcción histórica”, “memoria histórica”, etc.
- Y un tercer grupo (el más numeroso) incluido en la tercera parte de esta tesis, titulada *Los testimonios*. Consiste en una comparación de ejemplos contenidos en dos periodos: el primero desde que tiene lugar el juicio en Jerusalén a Adolf Eichmann en 1961 hasta el año 2000; y el segundo grupo comienza con el derrumbe del *WTC* de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 hasta la detención de Osama Bin Laden en 2011.

a. Acerca del título de esta tesis

“Nunca he estado en ninguna batalla; ni la he presenciado de cerca, ni la he oído de lejos, ni he visto sus secuelas. Les he preguntado a personas que sí han estado (...) He visitado campos de batalla (...) He recogido a menudo pequeñas reliquias de combate (...)”¹.

John Keggan

a.1. (Yo)

“(Yo) no tengo nada que ver” es un intento de dejar “entrever”, desde el mismo título, cuál es el corazón de estas investigaciones, que no es otro que: la posición, la posición múltiple, o las posiciones del sujeto ante dos acontecimientos que ocurren, en principio, en distintos momentos: mirar (con la presencia de “yo”) y contar (que requiere una nueva presencia: la del otro).

En 1966, Roland Barthes publicó “Escribir, ¿un verbo transitivo?”². En este texto trata, brevemente, los límites *posicionales* del sujeto referido en el entorno de la lingüística, recogemos estos tres: 1) la temporabilidad; 2) la persona; y 3) la diátesis. Acerquémonos, ya que nos parece un buen sitio desde donde empezar.

Con respecto a la temporabilidad, Barthes se refiere a que el tiempo lingüístico está imbricado a la acción de presente de la enunciación, es decir, que a partir del hecho de enunciar, todos los tiempos usados estarán avalados por la actividad discursiva. Barthes nos propone dos sistemas temporales: por un lado, el tiempo presente del discurso; y por otro, el sistema de la historia, de lo contado, del testimonio. Un relato desprovisto de tiempo presente y futuro. De este modo, el tiempo propio de estas formas (testimoniales) podría ser “*el aoristo*”³, un tiempo

1. KEGGAN, John: *El rostro de la batalla*, (Juan Narro Romero, trad.), Turner Publicaciones, Madrid, 2013, p. 11.

2. BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, (C. Fernández Medrano, trads.), Paidós, Barcelona, 2009 (1984), pp. 25-38.

3. Véase SÁNCHEZ Ruipérez, Martín, *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del*

perfecto, que “(...) expresa la momentaneidad de la transformación”⁴.

Desde esta perspectiva, Barthes propone atender lo que él llama las “sutilezas fundamentales”⁵, que ejemplifica de dos formas: primero, aquello que se narra desde el modo aoristo⁶ implica que nunca se refiere a formas pasadas (“ha tenido lugar”), a acontecimientos finalizados, sino que es, paradójicamente, un presente: la presencia de una ausencia (es decir, “tiene lugar”). Dicho de otro modo, consistiría en la puesta en escena de lo que ya no es; y segundo, Barthes propone atender a los distintos “presentes”: el del locutor y el de la locución, en el caso que nos ocupa, el del testigo y el del testimonio.

Por otro lado Barthes alude a la persona, que él llama “yo” o “tú”, ya que deja a “él” en la definición de la no-persona, de la ausencia. En el encuentro entre el narrador y el escuchante el “él” no asiste, no concurre al presente del enunciado. Aquí nos propone tres observaciones: una primera, el “yo” siempre se exhibe tintado por los interiores de donde proviene el enunciado, que recae en el exterior “tú”, y viceversa; la segunda observación es que el “yo” enuncia el presente discurso que contiene la apelación lingüística “yo”; y la tercera observación es que “él” permanece fuera del discurso. En este sentido, y siguiendo con Barthes, el discurso contiene una doble dimensión: el de la persona y el de la no-persona, dos dimensiones que se mezclan y solapan. El entorno de la no-persona interviene eventualmente en el relato del enunciadore⁷.

“El yo del discurso no puede ser el punto en el que se restituye inocentemente una persona previamente almacenada”⁸.

Es decir, el sujeto que habla de lo que vio no puede ser el mismo que en el pasado veía. El testigo, cuando habla en primera persona, habla desde un “yo” nuevo que se diferencia del “él” que asistió. En este sentido preguntarnos por la persona (específicamente la primera persona), desde el mismo título de la tesis no es otra cosa que una puesta en crisis de la persona que esconde el sujeto declarante. Escribe Barthes:

“Cuando suelto el signo «yo» me estoy refiriendo a mí mismo en cuanto hablante, y entonces se trata de un acto siempre nuevo, aunque se repita, «cuyo» sentido siempre está inédito”.

El testigo es una posición distinta de cuando vio, a cuando relata lo que vio. Son dos presentes distintos de dos primeras personas distintas.

verbo griego antiguo: análisis funcional sincrónico, Colegio Trilingüe de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1954, p. 80.

4. *Ibidem*.

5. BARTHES, R.: *op. cit.*, p. 30.

6. “En ciertas lenguas, como el griego, categoría combinable con el tiempo y el modo, y que indica bien una acción puntual, bien una considerada en bloque sin atender a su duración”. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “aoristo”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19ª Ed., 1992.

7. BARTHES, R: *op. cit.*, p. 32.

8. *Ibidem*.

“El «yo» del que escribe «yo» no es el mismo «yo» que está leyendo tú”⁹.

Y desde este lado, se nos presenta el primer gran problema que ha tratado de plantear esta tesis, ya que no podríamos quedarnos únicamente en que la “interlocución” es un mero encuentro dialogante entre un eventual testigo y un eventual escuchante, sino que se nos presenta ante los ojos un ejercicio de exploración donde se nos reclama emprender un “*descenso profundo, paciente y a veces intrincado en el interior del laberinto del sentido*”¹⁰.

Y por último, Barthes nos propone la diátesis, como otro límite que marca el campo donde se ubica el sujeto. La diátesis¹¹ es el modo en que se conforma la voz (activa, pasiva y media). La diátesis nombra las reglas, sintácticas y morfológicas, a las que se puede atender para averiguar cómo el sujeto “*resulta afectado*” en su puesta en marcha por y con el verbo.

a.2 (Yo) no tengo

Baudrillard, en su libro *El Complot del arte*, nos dice:

“El arte se ha vuelto iconoclasta. La iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas –profusión de imágenes en las que no hay nada que ver–”¹².

La expresión “no hay nada que ver” es una oración impersonal. Con esta frase se intuye una aproximación a un contexto donde a la construcción que llamamos imágenes se les presupone inútiles en su propósito de mostrar. En cambio, por otro lado, esta condición de “cosas” fabricadas y vacías sí resultan fértiles para indagar sobre un momento concreto, en este caso: la actualidad en la que Baudrillard reflexiona y escribe. Las imágenes, afirma este autor, existen de modo “profuso”, abundante, las imágenes habitan nuestra cotidianeidad de forma excesiva, diríamos con sabor negativo, o en cambio, éstas están de forma rica si quisiéramos darles una coloración positiva al supuesto problema de la abundancia.

Esta tesis está dedicada a uno de los lugares que nos parecen más propicios para analizar la imagen: el testigo. Éste es un lugar *input* y *output* de imágenes. El testigo es sensible al estímulo, que capta, que registra y que memoriza las formas, voluntaria o involuntariamente. Pero que también, simultáneamente, produce y fabrica todo tipo de imágenes a través de muy diversos medios y procedimientos, materiales o inmateriales.

Baudrillard habla de imágenes “en las que no hay nada que ver”, afirmación que ponemos en cuarentena con otra, que a modo de título o presentación viene a

9. *Ibidem*, p. 33.

10. *Ibidem*.

11. En su segunda acepción se define como: “*predisposición orgánica a contraer una determinada enfermedad*”. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “diátesis”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19ª Ed., 1992.

12. BAUDRILLARD, JEAN: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* (Irene Agoff, trad.), Amorrortu editores, Madrid, 2007, p. 26.

decir: “no tengo nada que ver en, con, desde, sobre, acerca de, a partir de, sino, etc., las imágenes”. Añadimos al debate, y a modo de ingrediente de confrontación, esta otra afirmación de Rancière:

“Decididamente, no hay de ninguna manera demasiadas imágenes. No hay, tampoco, demasiados artistas para reflexionar, más allá de los estereotipos críticos, sobre lo que significa producir imágenes”¹³.

Para reforzar este cambio de verbo y de persona, hemos analizado una serie de imágenes a partir de conflictos bélicos. El contexto de guerra nos parecía apropiado para tensar la problemática del testigo, con su “yo” y su “tengo”. La guerra es un lugar excesivo, desmesurado en cualquiera de sus caras, un campo abundante de situaciones límites, y más allá aún de los límites. La idea era buscar un lugar violento, en su sentido de inabarcable, en su comprensión, a tal punto que resultase dañino a los propios discursos o intentos de racionalización. Un ámbito donde poder atender al testigo en una situación de abuso máximo de su integridad y descontrol ante lo inesperado.

¿Cómo ver, entonces, cuando el miedo te hace cerrar los ojos? La guerra como un espacio tan estimulante como insensible. Y, a pesar de todo, tradicionalmente la guerra es “fabricadora” de una gigantesca cantidad de imágenes (en cualquiera de sus versiones). Las dificultades del testigo de guerra para elaborar imágenes se tornará en muchas ocasiones (¿en todas?) en incapacidad. El desafío consistirá en entrelazar la intensidad sensorial, psicológica y física de una situación excepcional captada por un sujeto y la preocupación por “dar a ver” tan extraordinaria experiencia a través del testimonio, por medio de los canales estéticos, políticos y culturales de un contexto espacial y temporal concreto, que no tiene que coincidir con el tiempo del acontecimiento hostil.

El testigo, su figura y su función, se presenta como un modo más de mirar el régimen visual actual. El testigo, en nuestro caso el testigo de guerra, se presenta como un privilegiado nudo donde efectuar un posible análisis de las formas de mirar y producir imágenes en la actualidad, que parece debatirse entre el “no hay” y el “no tengo”.

a.3 (Yo) no tengo nada que ver

“No tengo nada que ver” es un título que quiere llamar la atención acerca de su utilización como respuesta a lo que ocurre en zonas de conflicto. Se trata de señalar el aciago amparo que esta expresión proporciona a quien la usa desde contextos políticos estables. Por lo tanto, el título de esta tesis consiste en una negación que, paradójicamente, afirma la existencia de una manera trágica de estar en el mundo.

“No tengo nada que ver” tiene tras de sí la acción de desentenderse, algo así como no querer saber nada del asunto tratado. “No tengo nada que ver” significa abandonar. Una falta de preocupación que conlleva la posición del que deja pasar,

13. RANCIÈRE, Jacques: “El teatro de las imágenes” en *Alfredo Jarr. Políticas de las Imágenes*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 89.

del que prescinde del asunto. De algún modo, consiste en ignorar el proceso que pone en marcha el impulso de la “llamada” visual, o por lo menos menguar el recorrido indagatorio, para reposicionarse en el ámbito del olvido forzoso.

“No tengo nada que ver” es la solicitud de querer hacerlo, de ver, pero las circunstancias lo impiden. En el sentido de Baudrillard, la abundancia de las imágenes vacías no permiten ver. En este caso el título recrea una inhabilitación obligada. No hay nada que ver, a pesar de que existe la acción de ver. No hay nada delante de los ojos, nada que sea merecedor de ser mirado, o visto al revés, aquello que está puesto ahí delante no le vale a la mirada, ésta busca otras cosas, se podría preguntar, ¿qué cosas?

“No tengo nada que ver” se plantea sobre las preguntas ¿en qué consiste ver? ¿es sólo una postura fenomenológica? Se trataría de no atender ni al paso anterior ni el posterior, sólo la *captación* en el fondo del ojo, como si éste fuese una mera zona de proyección y no como un lugar fabricante de visión. Entonces, ¿en qué lugar quedan todas las imágenes de la memoria, de los recuerdos, de los sueños o de los proyectos futuros? Estas investigaciones no aportarán, de forma clara y directa, una respuesta a estas preguntas, pero sí que tratará de interrogarse, con los parámetros y las condiciones dispuestas alrededor del testigo de guerra, sobre la acción de ver. Y, por lo tanto, volver a desentrañar las definiciones y las explicaciones acerca del régimen visual de un momento y lugar concreto.

“No tengo nada que ver” como título se origina en la circunstancia de trabajar con el “dolor ajeno”, que diría Susan Sontag. Nunca estuvimos en un campo de batalla ni en contexto bélico con aviones bombardeando la ciudad, ¿cómo entonces tratar un tema así, sin la experiencia propia? De esta cuestión parte todo el intento de tipificar, a partir de sus testimonios (en forma de dispositivos artísticos), los distintos modos de ser testigos de la guerra. El investigador que estudia, que indaga en las huellas, en los rastros de sangre, y en las marcas de las lágrimas que no son las suyas, pero que por un ramillete muy variado de intereses desanda para tratar de comprender. Diríamos entonces que no tenemos nada que ver con la experiencia *in situ* de la guerra, en cambio, sí tenemos que ver con las imágenes de la guerra.

“No tengo nada que ver” es también un aviso. Una advertencia de quien se decide a exponer unos hechos donde él no estuvo implicado. La no intervención en un acontecimiento no quiere decir que se tenga desconocimiento de lo ocurrido. El testigo afirma que no participó, pero que sí vio y se dispone a contar lo que vio. En este caso “no tengo nada que ver” es la premisa que anuncia una oquedad entre las afirmaciones “lo vi con mis propios ojos”, por un lado, y “lo viví en mis propias carnes”, por otro.

“No tengo nada que ver” también es la puesta en escena y en crisis de un modelo artístico. Un modelo que parte de la reducción de la experiencia del espanto, en un proceso minimizador por su intento de aprehenderlo por medio de la “reducción” lingüística. Escribe Slavoj Žizek:

“El lenguaje simplifica la cosa designada reduciéndola a una única característica; desmiembra el objeto (...) Inserta la cosa en un campo de sentido que es en última

*instancia externo a ella*¹⁴.

Podríamos decir que “pintar la guerra” se convierte en el sometimiento de lo inabarcable dentro de unas reglas pictográficas, dadas a partir de un contexto cultural, social y político. Las palabras usadas en el subtítulo de estas investigaciones, “elaboraciones artísticas que tratan de la guerra”, es la presentación de una distancia insalvable. No hay puente posible entre las orillas de la guerra y el arte, sólo de vez en cuando algún náufrago medio ahogado balbucea atisbos de heridas lejanas¹⁵.

“No tengo nada que ver” es un recurso retórico: imaginamos una posible afirmación que podría dar la imagen o el texto al acontecimiento al que se refieren. Es una forma de anticipar el carácter lingüístico de las propuestas que trataremos en estas investigaciones.

“No tengo nada que ver” consiste, de alguna forma, en re-pensar la investigación en arte. Donde disciplinas de todo tipo se cruzan, intercediendo por un análisis fundamentado en el entramado contextual de una obra de arte.

“No tengo nada que ver” con aquello que ves. No soy el autor. En este caso no se trata de despreocuparse, sino de afirmar la condición de *inocente* (a pesar de todos los recelos que tenemos por usar esta palabra en vano, teniendo en cuenta la posición desde donde se escribe esta tesis).

b. Las dos posiciones y la guerra

Un testigo no sólo es aquel que ve, sino que también aquél que cuenta lo que vio. Es decir, un testigo puede decir con palabras, con imágenes o con gestos aquello que captó con los sentidos.

Esta tesis se ubica entre estas dos posiciones que convierte a un sujeto en testigo: percibir y contar. Dos temporalidades de un proceso que transcurre desde el estar en un lugar y en un momento, a la acción de contar lo que ocurrió en aquel lugar y en aquel momento. Es decir, las dos posiciones contienen un tiempo de reflexión y demora. El testigo no puede estar allí y aquí a la vez. Es decir, en

14. ZIZEK, Slavoj: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, (Traducción: Antonio José Antón Fernández), Contextos ideas, Paidós, Barcelona, 2009, p. 79.

15. Sloterdijk habla, con metáforas marinas, de las tres eras que abarcan la historia: [la primera] es la era de las balsas, sobre las que pequeños grupos de hombres son arrastrados por la corriente a través de enormes espacios temporales; [la segunda] es la época mundial de la navegación costera, con galeras estatales y poderosas fragatas que parten hacia arriesgados y lejanos destinos, llevadas por esa visión de la grandeza que está psíquicamente anclada en la bendita hermandad de los hombres; [y la tercera] es la época de los superviajes, casi imparables en su enormidad, en los que atraviesa de parte a parte un mar de ahogados, con trágicas turbulencias en los costados de la nave y, a bordo, angustiosas conferencias sobre el arte de lo posible. En SLOTERDIJK, Peter: *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica* (Manuel Fontán del Junco, trad.), Ed. Siruale, 2002, (1993), p. 21. Véase también: MAÑÁ, Gemma; GARCÍA, Rafael; MONFERRER, Luis y ESTEVE, Luis A.: *La voz de los naufragos: la narrativa republicana entre 1936 y 1939*, Ed. La Torre, Madrid, 1997.

principio, no hay forma posible de ser testigo ocular y testigo declarante a la vez. Porque en la naturaleza de la acción de recordar está incluida haber dejado de estar presente en el acontecimiento recordado.

El aspecto fundamental de esta tesis estaría en el análisis de la forma de los testimonios. Debido a que, en este caso, “lo contado” no son palabras sino imágenes. Y, por lo tanto, el cómo fueron elaboradas y el cómo son mostradas en el proceso declarativo, se presentan como uno de los ejes principales de estas investigaciones.

Para tratar este proceso se ha elegido una experiencia concreta: la guerra. El conflicto bélico se presenta como situación extrema y llena de problemáticas que dificultan las dos posiciones, tanto la captación del momento, como la testificación de después. En el intervalo que va desde de la experiencia a la representación, la guerra se vuelve relato y deja de ser guerra.

Como punto de partida de esta tesis hemos seleccionado uno de los aforismos que entre 1946 y 1947 Theodor W. Adorno escribe, y que recopila y publica en 1951 bajo el título de *Minima moralia*. En unos años donde la escritura se había convertido en su compañera de viaje por un desgarrador exilio, Adorno recuerda una vieja canción de su infancia sobre dos liebres que son disparadas en el campo por un cazador. El texto es el siguiente:

“Desde que llegué al uso de la razón siempre me había alegrado oír la canción Zwischen Berg und tiefem Tal, la canción de las dos liebres, disfrutando sobre la hierba que cayeron abatidas por el disparo del cazador, y que cuando se dieron cuenta de que aún estaban vivas huyeron del lugar. Pero sólo más tarde entendí su lección: la razón sólo puede admitir eso en la desesperación o en la exaltación; necesita del absurdo para no sucumbir en el contrasentido objetivo. Hay que imitar a las dos liebres; cuando suena el disparo, darse por muerto, volver en sí, reponerse y, si aún queda aliento, escapar del lugar. La fuerza del miedo y la felicidad son la misma, un ilimitado y creciente estar abierto a la experiencia hasta el abandono de sí mismo, a una experiencia en la que el caído se recupera. ¿Qué sería una felicidad que no se midiera por el inmenso dolor de lo existente? Porque el curso del mundo está transformado. El que se adapta cuidadosamente a él, por lo mismo se hace partícipe de la locura, mientras que sólo el excéntrico puede mantenerse firme y poner algún freno al desvarío, sólo él podría reflexionar sobre la apariencia del infortunio, sobre la “irrealidad de la desesperación” y darse cuenta no sólo de que aún vive, sino que aún existe la vida. La astucia de las impotentes liebres salva también al cazador, al que le escamotean su propia culpa”¹⁶.

En los años donde escribe este texto, Adorno está en la segunda posición del testigo, en la que se cuenta. Una vez terminada la guerra puede hablar de lo que ha visto, de lo que ha ocurrido. Adorno, en el papel de testigo, del mismo modo que la liebre de la canción infantil, ha caído sobre la hierba cuando sonaban los disparos, y después, al darse cuenta de que seguía vivo, corre con las fuerzas que le da la mezcla valerosa provocada entre el miedo y la felicidad. Adorno es un testigo con la mirada empañada por el susto y la desesperación, pero que ha conseguido

16. ADORNO, Theodor W.: *Minima moralia*, (Joaquín Chamorro Mielke, trad.), Taurus, Madrid, 1987 (1951), p. 201.

tener la oportunidad de contarlo.

Al pasar por este trance el testigo incorpora en sí mismo y para siempre una magnitud de medida, con que calibrar los momentos temerosos y los instantes felices. De esta forma, el testigo puede comparar el dolor con otros dolores, la alegría con otras alegrías, el miedo con otros miedos, el ruido con otros ruidos, el frío con otros fríos, el calor con otros calores, el cansancio con otros cansancios, la visión con otras visiones o el presente con otros presentes. La valoración del acontecimiento de la guerra sirve de poderosa (y probablemente desproporcionada) escala de balance y símil con otros acontecimientos. El testigo de guerra ejerce como medidor, y sueña que su testimonio sirva también como aparato de medida para otros.

Esta tesis se acerca a los testigos que, a pesar de caer sobre la hierba quemada por el horror, pudieron elaborar imágenes tratando de dejar constancia de su vivencia límite. Muchos de los testigos que veremos en esta tesis estuvieron en el propio campo de batalla, otros saben de las historias de vecinos, amigos y familiares dentro de las trincheras, y otros vieron la guerra por televisión y los medios de comunicación. En distinto grado todos ellos ofrecen su testimonio desde el intervalo enmarcado entre el momento desmesurado de la caída y el momento de extraña calma por sentirse a salvo.

c. Ver y describir lo visto

*"De cuanto dije de mí qué queda.
Conservaré falsos tesoros en armarios vacíos"*¹⁷.

Paul Eluard

*"El testimonio contiene, no obstante, una laguna"*¹⁸.

G. Agamben

Esta tesis analiza aquél que vio y que, en un tiempo posterior, describe lo visto. Pero la peculiaridad de este testigo está en el modo elegido para formalizar su testimonio: a través de las prácticas artísticas.

El campo de estudio ubicado dentro del triángulo que tiene por vértices: memoria, testimonio e imagen, ha sido en los últimos tiempos un terreno fértil desde donde se han elaborado los más distintos planteamientos, adoptando y adaptándose a múltiples y diversas posiciones desde donde presentar la cuestión.

En este sentido Elizabeth Jelin habla de la *"explosión de la memoria"*¹⁹ en el mundo occidental contemporáneo, realidad que ha terminado por provocar una

17. En *Oeuvres complètes*, Marcelle Dumas et Lucien (eds), París, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t.I, 1968, p.412. Cita encontrada en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.): *Teorías Literarias del s. XX*, Akal, Madrid, 2005, p. 332.

18. AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 33.

19. JELIN, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 2002, p. 9

“cultura de la memoria”²⁰. Según afirma Jelin, esto es debido al entorno actual de fugacidad, donde los acontecimientos y su comprensión se superponen con gran rapidez, es decir, nos encontramos ante una realidad cambiante y una vida sin aparentes amarres, donde las comunidades tienden a repasar sus pasados y a realizar revisiones de sus historias, tratando de rastrear huellas, de indagar.

En la actualidad contamos con una enorme avalancha de narraciones en forma de “testimonio”, por ejemplo: autobiografías, confesiones, diarios, declaraciones jurídicas, desvelamiento de correspondencia, etc., y no únicamente en el ámbito de las palabras, hay una profusión de museos de historia, tiendas de antigüedades, muestras etnológicas, cadenas de televisión dedicados a la Historia, cine histórico, literatura de (o sobre) historia²¹ o incluso modas *retro* que bucean en los objetos cotidianos de un pasado no tan lejano, cosas que nos dicen quiénes fuimos y de dónde venimos. El hecho evidente y contemporáneo es que estas apariciones masivas de testimonios se multiplican a través de la tecnología en inabarcables formas, propósitos, fines y modalidades.

En el centro de este alud de manifestaciones del recuerdo, de miradas atrás como “compensación a la aceleración de la vida contemporánea”²², en mitad de este contexto, que Anenette Wieviorka ha llamado *La Era del Testigo*²³, nos encontramos las problemáticas derivadas de las nociones “testigo” y “testimonio”. Éstas han sido, son y seguirán siendo definiciones discutidas, debido a que continúa el debate en torno a preguntas del tipo de: ¿qué es lo que convierte a una persona en testigo?, ¿qué síntomas nos llevan a poder afirmar que lo enunciado por una persona es un testimonio y qué no?, ¿qué formatos puede tomar el testimonio?, ¿para quién está dirigido? o, incluso, ¿cuáles son las condiciones de escucha del receptor del testimonio?

La intención de estas investigaciones es trabajar y analizar el papel de testigos de acontecimientos bélicos, es decir, envueltos en situaciones de amenaza física real. En ese momento no lo saben, pero estos “vivientes” se verán con posterioridad envueltos en la situación de dar un testimonio de su “vivencia”²⁴. Su excepcio-

20. Término que Jelin toma de Andreas Huyssen en “*En busca del tiempo futuro*” (2000).

21. Sólomente con la Guerra Civil Española como temática, en los últimos años se han publicado numerosas novelas, aquí algunos ejemplos: “El jinete polaco” de Antonio Muñoz Molina (1991), “Cambio de bandera” de Félix de Azúa (1991), “La hija del Caníbal” de Rosa Montero (1998), “Cielos de barro” de Dulce Chacón (2000), “La caída de Madrid” de Rafael Chirbes (2000), “Soldados de Salamina” de Javier Cercas (2001), “Fiebre y lanza” (dentro de la compilación de tres volúmenes “Tu rostro mañana”) de Javier Marías (2002), “Las trece rosas” de Jesús Ferrero (2003), “El corazón helado” de Almudena Grandes (2008), entre otros. Se podría hacer una enumeración mayor, incluso sumar listados de películas, documentales, series, cortos, seminarios, ensayos, programas de televisión, reportajes en todo tipo de revistas, etc.

22. JELIN, E.: *op. cit.*, p. 10.

23. WIEVIORKA, Anenette: *L'Ère du témoin*, París, 2002.

24. “«Erlebnis» -literalmente vivencia- es el término que Freud utiliza cuando habla de vivencia de satisfacción, «Befriedigungserlebnis». Ambos términos incluyen «leben», que significa «vivir», «vida». En cambio, «Erfahrung» -el término que designa «experiencia» no incluye una referencia a la vida sino una connotación de llegar a saber, enterarse de, tener noticia”. En BENYAKAR, Moty y LEZICA, Álvaro: Lo traumático: clínica y paradoja. El proceso traumático,

nalidad viene dada porque su testimonio en ocasiones es un dibujo, en otras una pintura o un garabato, incluso la palabra del testigo puede formar parte de dispositivos artísticos de diferente índole. En definitiva son unos testigos que dejan una huella, un documento o prueba “especial” de aquello que están viviendo, para que las miradas futuras tengan dónde agarrarse, para no olvidar, para recordar, para comprender, apenas, alguna cosa. Y es precisamente el carácter “especial” de estos testimonios, lo que nos interesa.

Al triángulo memoria-testimonio-imagen que enmarca estas investigaciones, se le puede solapar otro triángulo donde en cada uno de los lados encontramos: 1) el testigo y su testimonio; 2) el historiador y el propósito de dar la posibilidad de recorrer las rutas cortadas en el pasado; y 3) el artista con sus hipótesis, ensayos y ejercicios presentados con forma de singulares y específicas estrategias.

Los ámbitos del testigo, del historiador y del artista se solapan y se descubren una y otra vez, casos en la tradición hay innumerables. Por ejemplo, y por tratar de acercarnos a un caso raíz, encontramos en el capítulo “La imagen como testigo”²⁵ de Alberto Manguel, cómo este autor hace una alusión al archicitado mito fundacional de la pintura recogido por Plinio el Viejo²⁶ en el s. I d. C., a saber: una mujer elabora sobre la pared el perfil de su amado que se dispone a partir a la guerra. A partir de su sombra proyectada, la mujer siluetea la figura del guerrero, y en algún lugar quedó el testimonio de aquella presencia que se despedía, quedando una “estrecha línea de sombra de un hombre”. Aquella marca era la prueba de que aquel acontecimiento tuvo lugar, era un testimonio.

“Tradicionalmente, las imágenes reproducían un acontecimiento con el fin de hacerlo representable para aquellos que no habían tomado parte en él. Esta esencia documental, que se encuentra en el fondo de toda narración con imágenes, se ha modificado hoy, algo a lo que aquí sólo se puede hacer alusión. La imagen misma es el acontecimiento. Se producen imágenes arreglando un estado de cosas que únicamente se hace realidad en la imagen y que se dispone con vista a la producción de las mismas”²⁷.

En 1994 se traduce al español el libro de Francis Haskell *La Historia y sus imágenes*, de un año antes, donde se elude a Martín de Canal, un cronista veneciano que entre 1267 y 1275, narra el traslado de unas reliquias desde Alejandría a Venecia, acontecimiento que tuvo lugar 450 años antes, con las siguientes palabras:

“(…) y si cualquiera de nosotros desea comprobar que estas cosas sucedieron tal y como las cuento, que acuda a la hermosa iglesia de San Marcos en Venecia y lo vea

Editorial Biblos, Buenos Aires, 2005 p. 37.

25. MANGUEL, Alberto: *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, (Carlos José Restrepo, trad.), Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 89. Al principio del capítulo escribe Manuel: “El tema central del relato de Plinio, que no tardó en convertirse en un lugar común de la historia del arte, era que las pinturas podían ser fieles espejos del mundo. La subjetividad, pensaba, iba en detrimento de la obra de arte (...) La historia del arte corre paralela a la de la subjetividad” (p.92).

26. Libro XXXV de su *Historia Natural*.

27. BELTING, Hans: “La idolatría hoy” en VVAA: *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, La oficina, Madrid, 2012, p. 82.

*directamente, porque la historia está allí escrita tal como os la he contado*²⁸.

Apunta Haskell que a pesar de la utilización de la palabra “escrita”, el autor se refiere a los mosaicos en lunetos por encima de los cuatro pórticos a los lados de la entrada principal de la basílica, mosaicos que, de hecho se estaban instalando aproximadamente en la misma época en que él escribía su relato. Los medios artísticos y artesanales al servicio de la información con un trasfondo de veracidad. En este libro se trata de recopilar el modo en que las imágenes tradicionalmente, y con distintas intensidades, han servido para el trabajo de investigadores e historiadores.

*“Nada tiene de sorprendente que en los siglos XVI y XVII se intensificara cierto escepticismo sobre la fiabilidad de la historia escrita. Las acusaciones de amañar documentos o de interpretarlos mal que los polemistas se dirigieron mutuamente durante el periodo que siguió a la Reforma, contribuyó sin duda a la creencia de que las fuentes figurativas eran de algún modo más valiosas que las escritas a la hora de describir los acontecimientos ‘tal como habían sucedido en realidad’*²⁹.

De esa forma, las imágenes pasaron (o más bien se fue consciente de dicho paso) a ser protagonistas de la construcción del pasado. Situación que poco a poco fue creciendo en desconfianza, debido a la frecuencia con que se tergiversaba lo contado, favoreciendo unos intereses en detrimento de otros. Poco a poco se fue teniendo la sensación de que estas propuestas habían perdido *“algo de su realidad”*³⁰. A pesar de esta circunstancia, los lugares visuales donde toparnos con lo sucedido, fueron calando hasta convertirse en grandes avalistas, junto a los relatos escritos, de la configuración de la historia por parte de las colectividades. . Medallas, monedas, grabados, pinturas, esculturas, etc., todo soporte servía para la “escritura” de la historia³¹.

d. El documento (objeto, mecanismo y herramienta).

El triángulo que forman el testigo, el historiador y el artista contiene en su centro un material que los hace simultanear en sus propias funciones, hablamos del documento.

El documento como prueba del testigo, como justificación y comprobante de sus recuerdos. El documento como prótesis del historiador, que trabaja sobre él

28. HASKELL, Francis: *La historia y sus imágenes*, (José Luis López Muñoz, trad.), Alianza Forma, Madrid, 1994, p. 79.

29. Artículo de Momigliano de 1950, citado en HASKELL, *Ibidem*, p. 82.

30. *Ibidem*.

31. En la última parte del siglo XVII, en Francia y Países Bajos, las medallas que se estaban acuñando animaron a los gobernantes a pedir colecciones completas que luego reproducían en volúmenes espléndidamente editados. Los responsables de organizar tales empresas tenían muy presente la experiencia de dos siglos de investigaciones para su mejor conocimiento de las cosas antiguas. *Ibidem*, p. 82.

con una brocha para desempolvar la pátina de pasado, y luego espera a que la nube de polvo se disipe y así poder ver (y leer) sabiendo que ya no tiene aquella forma de lectura implícita en la antigua escritura ajena que, de un modo u otro, actualiza y reinterpreta. Y también la pintura como documento, como huella de un acontecimiento, como marca de un pasado y como recuerdo del que, de alguna manera, sigue “estando” presente, reinstalado, reubicado y revivido.

En la tradición, la “esencia documental” estaba envuelta en datos fidedignos, con el propósito de acercarnos a la narración de un acontecimiento verdadero. La forma con que se rejuvenece lo viejo, para volverlo a ver, para hacer aparecer lo que estaba escondido detrás de los documentos. Y esta “esencia” podríamos aplicársela a la prueba del testigo, al escrito del historiador y a la pintura (en términos amplios) del artista.

En 1969, Foucault hace en su introducción a su libro *Antropología del saber*, una breve revisión del valor del documento³², donde el autor lanza una mirada al documento que servía, tradicionalmente, como pista de indagación. El autor realiza una presentación de éste como un rastro que emana pasado, que conlleva la condición de descifrable y está siempre dispuesto a la interpretación de lo que se considera veraz. La idea consistía en que el documento era un “pedazo” de acontecimiento pretérito calzado en el lenguaje, y que por unas razones u otras permanecía en silencio a la espera de ser recuperado y escuchado.

Foucault no trata de ver cuándo los documentos contienen elementos verdaderos, ni siquiera a saber si la interpretación realizada a partir de ellos es correcta, sino que propone trabajar desde su interior. Más concretamente, su propuesta consistiría en que el documento deje de estar inactivo, y se convierta en un motor entretejedor de lo “documental”. Por consiguiente, el documento ya no sería un medio por el que se trata de recuperar colectivamente las “imágenes” del pasado, sino que el documento es una especie de descripción de las relaciones que presenta. Este autor lo expone de la siguiente forma:

“La historia, en su forma tradicional, se dedicaba a «memorizar» los monumentos del pasado, a transformarlos en documentos y hacer hablar esos rastros”, y ahora: la historia se dedica a transformar “los documentos en monumentos, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que aislar, agrupar (...)”. Es decir, “la historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento”³³.

Esta nueva forma de entender y usar el documento, escribe Foucault, deriva en cuatro consecuencias³⁴:

1. Descubrir nuevas relaciones, multiplicar las rupturas.
2. La inclusión de la discontinuidad en los estudios históricos.
3. La conjugación del documento con el momento y el lugar donde se revisa, actualizando continuamente la red de líneas de investigación en diferentes

32. FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, (Aurelio Garzón del Camino, trad.), Siglo XXI editores, Madrid, 1999 (1969), p. 9 y siguientes.

33. *Ibidem*, pp. 10-11.

34. *Ibidem*, pp. 17-21.

sentidos.

4. La aparición de problemas metodológicos, como por ejemplo los derivados de: la composición lingüística, la estructura formal de las frases o el tipo de sintaxis. Ver o vislumbrar si en la forma del documento estaría parte del sentido de su contenido.

El documento se instala de esta forma en tres posiciones distintas: objeto, mecanismo y herramienta. El documento es un instrumento interdisciplinar que pespuntea entre los tres lados del triángulo testigo-historiador-artista. El documento consigue aunar, de modo resumido, las metodologías y los procesos de trabajo de los tres quehaceres: el probatorio, el histórico y el artístico.

e. El testigo, la labor y los testimonios.

La elaboración de imágenes que reclaman para sí una dimensión testimonial de acontecimientos bélicos es muy abundante desde la antigüedad. Por esta razón, esta tesis toma como punto de partida la aparición de la fotografía en la década de los treinta del siglo XIX, donde el nuevo modo de captura mecánico de imágenes se impuso poco a poco por su instantaneidad, su capacidad de reproducción y su fidelidad con las formas captadas. De este modo, esta tesis comienza con unos precedentes divididos en dos grupos:

1. Un primer grupo que engloba fundamentalmente la guerra en la península de Crimea, entre 1853 y 1856, donde periodistas como Willian H. Russell, fotógrafos como Roger Fenton y pintores como William Simpson fueron enviados con el encargo de que vieran en primera persona y abastecieran con sus distintos testimonios la prensa escrita del momento. También en este primer grupo de los precedentes nos acercaremos a la Guerra de Secesión norteamericana, que duró entre 1861 y 1865, donde trataremos a los *special artists*, un grupo de pintores que fueron enviados como testigos al frente con la pretensión de que hicieran dibujos y pinturas de las distintas escenas que vivían. Y, por último, nos acercaremos a las imágenes panorámicas de guerra que proliferaron a finales del siglo XIX y principio del XX. Montajes de grandes pinturas que se exponían en un espacio circular para ser vistas con una perspectiva de 360°.
2. El segundo grupo trata sobre casos transcurridos entre las dos Grandes Guerras Mundiales. Hemos llamado al apartado “fuera-de-campo” y “dentro del campo” como forma de diferenciar los dos temas recurrentemente tratados en este momento. Dos acontecimientos hermanados pero muy distintos en las formas, en las huellas, y el recuerdo que ha quedado de ello. Por un lado, “fuera-de-campo” trata de analizar algunos de los muchos casos de soldados que eran artistas (o artistas que se enrolaron en los distintos ejércitos), que fueron enviados a “plasmear” en sus soportes lo que veían en el campo de batalla. Y cómo este procedimiento se institucionalizó con la creación de programas de arte y registro de la guerra, trataremos fundamentalmente los casos canadiense y británico. La expresión “fuera-

de-campo” hace referencia a todo lo que quedó fuera de esos intentos de los gobiernos por tratar de registrar la guerra en la que estaban involucrados. Y en el apartado “dentro del campo” nos introduciremos brevemente en las imágenes que se produjeron en los campos de concentración y los campos de exterminio. Un tema que no queríamos dejar fuera, pero que a la vez es tratado con cautela, ya que la gigantesca documentación sobre este tema y los numerosos análisis realizados inundarían toda la tesis. De hecho tomamos como caso acompañante, en ningún caso paradigmático, a Zoran Music como artista que estuvo internado en el campo de Dachau y donde realizó una serie de dibujos de lo que veía, es decir hizo de testigo notarial de lo que allí ocurría, y cómo al ser liberado del campo deja esta temática durante mucho tiempo. Temática que vuelve a recuperar casi treinta años después, convirtiéndose en un testigo que recuerda y que quiere compartir sus experiencias con su presente con un presagio en el título de la serie de pinturas: *No somos los últimos*.

El proceso de testificación está condicionado por el hecho de que el acontecimiento al que ha asistido el testigo, y del que en un tiempo posterior da muestras de su propia asistencia, es la guerra, una experiencia siempre excesiva y límite, ubicada en la (no) lógica de la barbarie, donde los testimonios son una interrelación entre el drama, el afecto inconsolable y la construcción simbólica³⁵.

Esta tesis es un análisis de todo el proceso testimonial de un sujeto que “ha asistido” (ya veremos las problemáticas derivadas de las relaciones entre “ver” y “asistir”) a un acontecimiento bélico. El testimonio, que podría ser de diferentes naturalezas, en este caso está inscrito en los métodos y las estrategias de las prácticas artísticas.

Por lo tanto, la espina dorsal de estas investigaciones está dividida en tres partes:

1. El testigo.
2. La labor del testigo (¿cómo se elaboran los testimonios?).
3. Los testimonios (comparativa entre los períodos 1961-2000 y 2001-2011).

Este esquema se despliega del siguiente modo:

1. La primera parte de la tesis se trata de delimitar el objeto de estudio: *el testigo*. Para ello y siguiendo a Foucault, y su propuesta de la formación del objeto de estudio tomaremos de él la idea de las “*superficies primeras de emergencia*”³⁶, para poder ubicar los confines de las investigaciones sobre un tema tan desbordante. Porque los lugares desde donde surgen las terminologías, no son las mismas ni para las distintas épocas, ni para las distintas sociedades, ni para los diferentes discursos. Por esta razón hemos dividido esta parte en tres apartados (no exclusivos entre ellos):
 - El primer apartado es un estudio de los diferentes términos que exis-

35. DIDI-HUBERMAN, George: “El gresto fantasma” (Claude Dubois y Pilar Vázquez, trads.) en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, N°4, 2008, p. 281.

36. FOUCAULT, M.: *op. cit.*, p. 65-69.

ten para llamar a los testigos, y cómo esta condición, o función, ha formado parte de las formas jurídicas y de la historiografía.

- El segundo apartado trata sobre el testigo herido. Una característica nuclear en esta tesis. El testigo de guerra está de una manera u otra herido. A final de este apartado, nos hemos acercado al testigo de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, fundamentalmente dedicada a los términos que salieron del propio lenguaje del campo para llamar a aquellos que a pesar de estar vivos, habían perdido toda o parte de su capacidad de capturar la experiencia inaprensible a la que estaban siendo sometidos.
 - Y un tercer apartado dedicado a las distintas posiciones del testigo que desde las prácticas artísticas trata de elaborar un testimonio de un acontecimiento bélico. Diferenciamos cinco tipos de artistas: 1) el *no-tario*, es aquel que estaría en comisión de servicio, en el mismo frente, el artista que despliega su caballete en el campo de batalla y se pone a pintar o dibujar; 2) el *investigador*, que sería el artista que trabaja con la voz de otros testigos. No estuvo en la guerra que estudia y analiza; 3) el *espectador*, que sería el que ve la guerra a través de dispositivos visuales, como fotografías, la televisión o la red, y que usa esta información como el material de trabajo. Esta tipología engloba a aquellos que nunca estuvieron presentes en el acontecimiento, no tienen la experiencia límite de la guerra; 4) el *testigo*, en este caso es un artista que vivió alguna de las fases de los hechos belicosos, y que transcurrido un cierto tiempo, y con la guerra acabada, trata de hacer imágenes sacadas de su propio recuerdo; y por último, 5) el *gestor*, es aquel que usa (que gestiona) gestos, formas, señales, siluetas que remiten a la guerra, pero a ninguna concreta. Trata, entre otros asuntos, de poner sobre la mesa el siempre constante rumor de la hostilidad.
2. La segunda parte está dedicada a *la labor* del testigo. El testigo de guerra que a través de los procesos artísticos da su testimonio, realiza una apariencia, una imagen, que presenta como vinculada a un acontecimiento concreto: la guerra. Para este complejo apartado hemos realizado una similitud con las tres recurrentes fases que comprenderían el acontecimiento bélico: los preliminares, los enfrentamientos y las memorias. A este esquema general hemos superpuesto el propio proceso de un testigo de guerra: primero, antes de ir, el artista imagina lo que se va a encontrar allí; segundo, al ir al lugar de las hostilidades el testigo ve, y por lo tanto verifica con sus propios ojos, lo que allí está ocurriendo; y tercero, una vez pasados las luchas, y con el alto al fuego, toca el momento de hacer los recuentos, en este momento el artista recuerda lo que allí vivió. A pesar de ser presentados como tres apartados estancos, no lo son, sino que están entrecruzados. Las tres partes se resumen:
- En los preliminares el testigo imagina, pero lo hace en un mundo envuelto en imágenes. En la actualidad las distintas industrias generadoras de imágenes, han desarrollado un panorama donde las imágenes se reciben tan rápido como se envían. La mezcla de imágenes reales

que parecen ficción, y las imágenes de la ficción que parecen imágenes de la realidad han dispuesto una nueva forma de ver, imaginar y recordar. Además estamos asistiendo a un momento donde cada persona es portadora de un pequeño dispositivo preparado para realizar fotografías y compartirlas en cualquier momento y lugar.

- En las hostilidades el testigo ve, pero este ver está dirigido en dos sentidos: hacia la escena que tiene delante y hacia la representación que elabora. En este apartado la representación se presenta como secuela de un acontecimiento que de muy distintos modos deja marca en quien lo vive. Las imágenes de la guerra se tiñen de una pretensión replicadora del hecho donde fueron hechas. Por lo tanto en este apartado se trata de poner sobre la mesa de qué forma esta supuesta copia, entendida como una especie de segunda guerra, es realmente un conflicto que nada tiene que ver con la repetición del hecho sino con la necesidad de realizar una construcción, y cómo ésta no “revive” los disparos sino que teje con los hilos del lenguaje un vínculo visual complejo que resulta tan lejano como cercano al acontecimiento que se refiere. De este modo el testimonio de guerra se presenta como una capa que cubre los mismos hechos, los envuelve en gramática, o dicho de otro modo, la guerra al hacerla comprensible con palabras o imágenes deja de ser guerra. El último apartado de esta parte de la labor, centrada en las hostilidades, está dedicada a las formas en que los relatos de las guerras y las imágenes se entremezclan, necesitando, reclamándose.
 - En los recuentos el testigo recuerda, siendo el turno de las memorias. En esta fase los tres actos de ver se solapan. El testimonio es un relato escurridizo y además construido. El testimonio como construcción, con estructuras y cimientos, pero a la vez como una edificación que siempre está a punto de desmoronarse para volverse a levantar. En este apartado se analiza la llamada dimensión testimonial de las imágenes, dimensión que no siempre se dio ni se da de forma aislada.
3. La tercera parte se refiere a *los testimonios*, a los resultados de la labor del testigo, en este caso son las elaboraciones artísticas, las producciones simbólicas. Esta parte de la tesis se basa fundamentalmente en las obras de los artistas. A partir de los casos vistos en los precedentes se pretende analizar y comparar cómo el testimonio, su uso y su naturaleza ha variado a partir de los años sesenta del siglo XX en adelante. Esta última parte de esta tesis está dedicada y dividida en dos *escaramuzas* temporales: la primera desde los años sesenta del siglo XX hasta finales de siglo; y la segunda, desde la catástrofe de las *Torres Gemelas* neoyorquinas en septiembre de 2001 hasta el 2011.
- La primera escaramuza se titula “La propagación del testimonio”. A partir del Juicio al oficial nazi Adolf Eichmann en Jerusalén en 1961, y el uso masivo de testimonios individuales en el juicio, la utilización de los testimonios se ha disparado exponencialmente. El auge del medio televisivo proporcionó un modo multitudinario de difusión de

testimonios de afectados de guerra. La televisión ofrecía, en el mismo centro del salón de casa, imágenes, relatos, testimonios de conflictos bélicos que ocurrían a grandes distancias. El testimonio se vuelve familiar. El testimonio se propaga, y se conforma como un elemento de tensión, su capacidad de contar no se queda meramente en la de documentar, sino que se emplea como acicate crítico ante la oficialidad. Ya cerca del cambio de siglo los artistas se plantean el propio medio generador de testimonios. Y sobre todo, se vuelve a la pregunta ¿cómo mostrar los muertos?

- La segunda escaramuza se titula “La omnipresencia del testigo”, y temporalmente está encuadrada en la publicación de dos imágenes en los medios: por un lado, la eterna repetición de la caída de las Torres Gemelas; y por otra parte, la imagen distribuida del presidente de los Estados Unidos con su Grupo de Seguridad Nacional la noche que tuvo lugar la detención de Osama Bin Laden. Es la época de la expansión de la red de redes, y del rápido desarrollo de los dispositivos móviles con capacidad de capturar y transmitir contenido audiovisual en tiempo real (fig. 3). El testigo, que ve y que cuenta, se ha hecho omnipresente. El testimonio se vuelve *intersubjetivo*, muchos presentes en el mismo acontecimiento están preparados para dar su relato. El testigo es múltiple y amorfo, agrupándose y desvinculándose en una continua construcción-revisión de los consensos testimoniales. Se ha extendido la posibilidad de decir, de probar lo que se dice con una fotografía o un audiovisual. Dentro de las prácticas artísticas se ha generalizado el recurso de presentar testigos. Éstos funcionan en muchos casos como parte del proceso de ideación, de producción y de instalación de muchas propuestas artísticas. Ante este panorama el arte ha atendido a las formas de enunciar. Los nuevos modos de transmisión audiovisuales, y el amplio abanico de vehículos digitales de difusión de opiniones, relatos y testimonios han constituido un marco de análisis que ha pasado a formar parte de las prácticas artísticas interesadas en poner en crisis los relatos hegemónicos sobre los acontecimientos bélicos.

Ante la pregunta: ¿Cómo crear un vínculo con el pasado traumático de una comunidad? La primera reflexión se dirige hacia el término “vínculo” para entenderlo, no como una unión, sino como un lugar de oportunidad para la revisión, la reinserción, la justicia y la lucha contra el olvido. Se trata de remontar el pasado y volver a los pasos truncados por una situación excesiva como la guerra, no para revivirlo, sino para entender el presente.

¿Cómo hacer pedagogía desde dichas propuestas, sobre todo en un contexto como el actual, donde la memoria y sus usos se han puesto al servicio de muchas de las conmemoraciones de guerras pasadas, mientras en el presente sigue ocurriendo conflictos armados de extrema dureza? ¿Son las prácticas artísticas unas herramientas eficaces para detener, de alguna manera, los abusos e iniquidad que siguen ocurriendo? ¿Qué importancia tienen las voces del pasado que, por una u otra razón, fueron enmudecidas? ¿Sirven sus relatos como escalas de medición

Fig. 3 Soldados estadounidenses custodian las instalaciones del Museo Nacional de Irak en julio de 2003. (Fotografía: Getty).



del horror que favorezcan la reflexión y la responsabilidad ante el dolor ajeno? Y finalmente, ¿son éstas las intenciones de las prácticas artísticas?

Esta tesis es una investigación acerca de la figura del testigo dentro de las prácticas artísticas que han tomado como referente temático lo bélico. Esta condición de testigo y su posibilidad de relato individual y colectivo resulta un componente más del proceso de elaboración simbólica. Desde la mitad del siglo XX en adelante, la aceleración de las variaciones del uso y la función del testigo ha sido inapelable en la modificación de los modos en que el arte se ha planteado la guerra.

Se trata, entonces, de emprender un viaje a través de los cambios en la figura de aquél que fue testigo de lo inconmensurable de la guerra. Desde la mirada y el relato del testigo, esta tesis se propone como una posible vía para atender y entender algunos atisbos del arte contemporáneo.

a. 1853-1880: Representaciones diarias de la guerra

“La guerra entre los dos reinos por la supremacía de Asia Menor era inevitable y duró varios años. El punto culminante llegó (...) cuando los medos luchaban con los lidios en una de las más extrañas batallas de la historia. Mientras los ejércitos combatían, se produjo un eclipse. (...) para la gente común era un signo de descontento de los dioses y uno de los más terribles presagios de desastre. Los ejércitos quedaron tan impresionados por el eclipse que la batalla terminó inmediatamente. Se convino la paz (...) los lidios y los medos nunca volvieron a luchar entre sí. Ahora los astrónomos conocen los movimientos de los cuerpos celestes con la precisión de hacer cálculos retrospectivos y determinar exactamente cuándo hubo un eclipse de sol en Asia Menor por la época de dicha batalla (...). Así se ha establecido que el eclipse se produjo el 28 de mayo de 585 a. C. Esa batalla, pues, es el primer suceso de la historia que puede ser fechado en el día exacto con toda certidumbre”.

Isaac Asimov

La guerra (sus causas, su desarrollo y sus consecuencias), ha sido ampliamente tratada desde las prácticas artísticas: pinturas de historia, pinturas de batallas, pinturas de soldados en las trincheras, pinturas para la propaganda, piezas conmemorativas, crónicas en forma de pinturas, cuadros históricos con contenido estratégico-militar, retratos de oficiales, dibujos del campo de batalla, series fotográficas de carácter bélico, murales con imágenes y nombres de los caídos en una determinada contienda, pinturas de sucesos heroicos, etc.

A este gigantesco punto de partida de representaciones de acontecimientos bélicos, nuestra pretensión es aplicarle algunas preguntas: ¿estuvo el autor de estas representaciones en el lugar de los hechos? ¿fue un testigo presencial? ¿vieron sus ojos la escena a la cual hace referencia en su testimonio?

1. ASIMOV, Isaac. *Los griegos*, Madrid, Historia Alianza Editorial, 2006, p. 95-96.

Resulta muy frecuente encontrar en el pasado que el autor que realiza representaciones de escenas bélicas no era conocedor en primera persona del suceso. Incluso podía suceder que el acontecimiento representado hubiera sucedido antes de que el mismo autor naciera. Es decir, en numerosas ocasiones los artistas recibían el encargo de “narrar” un suceso, y con ello, una precisas instrucciones sobre cómo se debía “enfocar” el trabajo.

Dicho enfoque podía tratarse de: ensalzar un personaje, realizar un idílico recuerdo de unos hechos, mitificar una decisión estratégico-militar, poner el valor la participación en la guerra como una cuestión de honor, hacer perdurar el relato de unos hechos por diferentes intereses, dar publicidad a alguien, etc., es decir, intenciones que en ocasiones poco tenían que ver con una dimensión documental del acontecimiento referido.

El pintor solía recibir el encargo, y con ello, una “historia”. Aquello que supuestamente había pasado, dejaba paso a cuál era la intención y la voluntad de la realización de la representación. En este sentido Rafael Argullol escribe:

“Durante el s. XV la mayoría de los artistas, además de obedecer las leyes gremiales, debían someterse a una dirección temática, muchas veces minuciosa, que si no cercenaba totalmente la libertad de creación, le ponía indudables cortapisas”².

El artista se transformaba en una especie de transcriptor. Sin embargo, lo transcrito no dependía de los sucesos acaecidos, sino de la intención del encargo. La representación hecha a semejanza de los intereses del demandante podía diferir o incluso invertir los hechos que tuvieron lugar, y a los que trataba de remitir.

En este caso la posición del hacedor de la representación es *distante* con respecto a los hechos. Incluso el autor trabajaba en la imagen muchas décadas después de haber sucedido el acontecimiento. De algún modo, los tiempos de la elaboración de las representaciones eran incompatibles con los tiempos frenéticos del campo de batalla.

También en el pasado, encontramos casos de testigos presenciales que elaboran su relato desde su propia experiencia bélica. Un ejemplo sería Jenofonte (ca. 431 a.C-354 a.C.), escritor y militar que fue testigo de la Guerra de Corinto, entre los años 395 y el 386 a.C. Jenofonte decidió partir con las tropas reclutadas por el Joven Ciro para una campaña contra su hermano, el rey Artajerjes II, incluso llegó a tener rango dentro del organigrama militar. Embarcarse en esta guerra, que se desarrolló en tres fases (grandes batallas, guerra de desgaste y una guerra naval), resultó para Jenofonte una decisión que *“cambió su vida entera”³*.

Muchos años después de participar en esta contienda, Jenofonte retoma los apuntes y notas de viaje para redactar su *reportaje*⁴ sobre aquella aventura bélica

2. ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Ed. Destino, 2002, p. 276.

3. Es decir, fue un viaje en busca de aventuras. Existe una anécdota que cuenta cómo Sócrates le aconsejó a Jenofonte que consultara al oráculo de Delfos antes de partir a Asia con otros mercenarios griegos, y que Jenofonte le contestó que *“a qué dios debía hacer sacrificios para conseguir un buen viaje”*. Estudio de Carlos García Gual: JENOFONTE, *Anábasis, La retirada de los diez mil*, Biblioteca Edad, Madrid, 1993.

4. Palabra que usa en la introducción Carlos García Gual. *Ibidem*.

Fig. 1 Francisco de Goya, *Yo lo vi* (Grabado nº44 de la serie de los “Desastres”), 1810-1815. (15,8 x 23,5 cm huella. 24,9 x 34 cm el papel. Aguafuerte, punta seca y buril).



de diez mil griegos por tierras persas. Al testimonio lo llamó *Anábasis* (que significa literalmente “subida”, en referencia a la subida desde la costa marina hacia el interior de Anatolia).

Jenofonte deja testimonio⁵ de las características y las costumbres de los pueblos que va recorriendo la gran expedición, pero además hace un retrato ideal⁶ de un gobernante en la figura de Ciro el Joven, y finalmente en su forma de conducir los destinos de los que le acompañaban.

*“Ciro, pues, ganaba en gran manera la gracia de todos aquellos que venían a él de parte del rey, su hermano, que volvían más adictos a él que al mismo rey; y también puso mucho cuidado en conquistar los corazones de los bárbaros que estaban a sus órdenes y en que estuvieran bien disciplinados para ayudarlo en la guerra”*⁷

La estampa ideal de un acontecimiento que recupera de sus notas de viaje, de sus apuntes *in situ*, de sus bocetos *del natural*. Una representación literaria con la intención de divulgar lo que él mismo vivió. Una narración idealizada de la cual también se beneficia su propia autobiografía, siendo partícipe en primera persona de los éxitos del pasado, de los que sólo quedan los recuerdos. Estamos ante un testigo presencial que puede afirmar: “yo lo vi”, del mismo modo que escribe Goya en una de sus estampas (fig. 1). En definitiva, el aval parte de la siguiente aseveración: yo viví de aquella experiencia y éste es mi testimonio.

5. Afirmación con testigos o pruebas. El testimonio es una de las palabras claves de esta tesis.

6. La idealización de un personaje es un propósito casi omnipresente en la historiografía de la representación.

7. JENOFONTE: *op. cit.*, p. 37.

a.1 La corresponsalía de guerra. Pintando la noticia.

Un corresponsal es un enviado por un medio informativo, lejos de la sede de la redacción pero cerca del acontecimiento que se ha convertido en noticia. No es imprescindible desarrollar el trabajo de corresponsal en un país lejano, sino que puede cumplir su papel en su propio país o en el extranjero como recuerda Julio Estremadoyro⁸. De este modo, la corresponsalía puede ser de muchos tipos: corresponsales políticos (que están cerca de alguna institución), económicos (analizando e informando sobre el desarrollo de organismos concretos), corresponsales de guerra (que asisten a zonas donde se dan conflictos armados), etc.

En la actualidad, suele ocurrir que los corresponsales de guerra son promocionados y financiados por un medio informativo o agencias de comunicación, que asume los gastos del desplazamiento y por lo tanto adquiere la propiedad del material registrado. Esta circunstancia no es nueva. En el s.XIX, imágenes de los acontecimientos que se producían en el campo de batalla llegaban por el procedimiento del grabado y la litografía a las páginas de los diarios ilustrados, tan populares en aquella época.

Alrededor de 1840 los diarios ilustrados más populares eran: *La ilustración española y americana*, *The Illustrated London News*, *L'illustration Française*, *Le monde Illustré* o *Herper's Weekly*, una serie de publicaciones realizadas por la élite para la élite, muy distinta a la llamada *Penny Press*, consistente en publicaciones sin imágenes para las clases mas humildes⁹.

Estos diarios tenían entre sus trabajadores a dibujantes y pintores que eran enviados a dibujar *in situ* en el campo de batalla, eran los llamados "Special Artists". Estos diestros dibujantes esbozaban las escenas que podían ver con sus propios ojos. Estos dibujos eran enviados a la redacción.

Los dibujos llegaban días después a la redacción del diario, donde los esperaban con avidez unos expertos grabadores que se encargaban de pasar los bocetos llegados del frente a procedimientos reproductores. Estos dibujantes de la redacción eran los llamados "Staff Artists". De este modo, las imágenes que aparecían en los diarios tenían dos momentos: el de la elaboración en el campo de batalla, y la re-elaboración en los talleres de grabado de las sedes de los diarios. La guerra vista en vivo, y la guerra vista en un dibujo. Baudelaire escribe sobre esta circunstancia al referirse a Constantin Guys, corresponsal en la guerra de Crimea:

"Al anochecer, el correo llevaba a Londres las notas y los dibujos del Sr. Guys, y con frecuencia éste enviaba más de diez croquis improvisados en papel cebolla, que los

8. ESTREMADOYRO, Julio: *Lecciones de periodismo televisivo*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad del Perú, Lima (Perú), 2004, p. 110.

9. MONTERO DIAZ, Julio y ORTIZ Echagüe, Javier: "Fotografía e ilustración gráfica en la guerra carlista de 1872-1876". Dentro del proyecto de investigación *Historia del entretenimiento en España durante el franquismo: cultura, consumo y contenidos audiovisuales*, HAR2008-06076/ARTE, Universidad Complutense de Madrid/ Universidad Carlos III de Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación de España, 2012. www.academia.edu/1902117/Fotograf%C3%ADa_e_ilustraci%C3%B3n_gr%C3%A1fica_en_la_Guerra_carlista_de_1872-1876

Fig. 2 Grabado de madera después de un dibujo original de Edward A. Goodall, *Hospital en Sebastopol*, 1855. (Grabado publicado en el *Illustrated London News* el 6 de octubre de 1855).



*grabadores y los suscriptores del periódico esperaban impacientemente*¹⁰.

Con este proceso se trataba de componer una imagen alejada de los estereotipos de la imagen de guerra, cargándola de espontaneidad, añadiéndole el valor de estar realizada en plena situación de peligro. Se trata de informar de los hechos a través del testimonio en primera persona, aquél que afirma “yo lo vi”. La imagen impresa en la prensa conllevaba algunos días de retardo respecto a los hechos. El proceso laborioso de elaboración, transporte, transcripción a los medios del grabado (fig. 2) y estampación transcurría durante varias jornadas. A pesar del intento de verosimilitud y cercanía de las imágenes a los acontecimientos que representaba, cuando éstas eran distribuidas había un desfase temporal. Es decir, el consumidor del diario miraba estas imágenes ajeno a lo ocurrido en el frente en los días posteriores al hecho.

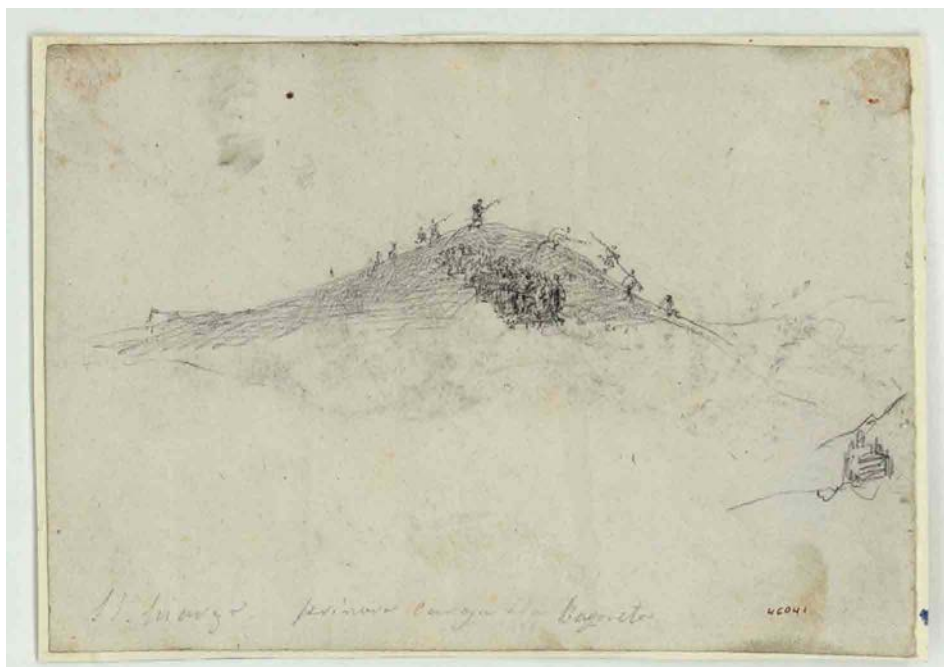
En principio, la pregunta que sobrevuela sería la siguiente: en plena aparición y propagación del procedimiento fotográfico, mucho más *veraz* respecto a los acontecimientos representados, ¿por qué seguir utilizando el dibujo y la pintura? Algunas de las respuestas serían las siguientes:

1. Por un lado, la posibilidad de la condensación. En contraposición con la incipiente fotografía, las imágenes pictóricas realizadas en el frente no estaban irremediabilmente ligadas a un lugar y momento determinado. El dibujo podía ser una reconstrucción de relatos, noticias o testimonios por más vagos y tenues que éstos fueran, aunque el autor de la imagen nunca hubiera puesto pie en el suceso que representaba¹¹. Además, en una misma imagen podían aparecer distintas escenas de un acontecimiento o, incluso, varios días de enfrentamientos.
2. Por otro lado, las necesidades técnicas y procedimentales de la fotografía eran superadas con el uso de los medios tradicionales. Por supuesto que con la fotografía era imprescindible estar allí, apretar el disparador, y esta característica otorgaba la capacidad de dar testimonio, de levantar acta.

10. BAUDELEIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*, citado en MONTERO Díaz, Julio y ORTIZ Echagüe, Javier, *Ibidem*, p. 167 (nota a pie de página nº 51).

11. Como ejemplo, véase el caso del madrileño Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917).

Fig. 3 Marià Fortuny (1838-1874), Primera carga a la bayoneta (11 de marzo de 1860), Hacia 1860. (10 x 14,3 cm)



Pero la exigencia de capturar el momento preciso, a la distancia correcta y con la lente adecuada, estrechaba las posibilidades de conseguir la imagen “idónea” para ser impresa en los diarios de aquella época: la imagen debía tener atractivo. Con el dibujo y la pintura se podían añadir y quitar elementos (cambiar uniformes, posturas, gestos, etc.). Se podrían dramatizar las escenas, con el objetivo de hacerlas más entretenidas y, por lo tanto, consumibles, conseguir la imagen adecuada que conecte con los lectores y con potenciales suscriptores. A la cámara le resultaba difícil conseguir el momento exacto, aquél donde la acción estaba en su punto más alto. En cambio, los procedimientos manuales sí conseguían “plasmar” sobre el papel el instante preciso del disparo del cañón, el momento puntual que el soldado herido quiebra las rodillas y cae al suelo, o las salpicaduras de tierra provocadas por la explosión de un obús contra el terreno. Además, debido a los largos tiempos de exposición las imágenes perdían vivacidad y definición. Con el dibujo el enfoque y la nitidez formal no era un problema, sino una elección.

En su texto “¡Matad a todos los testigos!”¹², García-Felguera hace una enumeración de algunos de los primeros artistas contratados para ser enviados a la guerra a realizar imágenes pictóricas, como por ejemplo: Marià Fortuny (fig. 3) (enviado por la Diputación de Barcelona en 1860); Daniel Vierge (enviado de *Le monde Illustré*), o José Luis Pellicer (enviado por *La Ilustración Española y Americana*). Escribe García-Felguera:

12. GARCÍA-FELGUERA, M^a de los Santos: “¡Matad a todos los testigos! Contra la pintura de historia” en *Anales de Historia del Arte*, nº3, Editorial Complutense, Madrid, 1991-92, pp. 261-276.



Fig. 4 Charles Monney, *El Fuerte del Diente en Bilbao*, Álbum de Bilbao, Archivo General de Palacio, Madrid.



Fig. 5 Grabado apartir de la fotografía de Monney. Aparecido en *L'Illustration*, el 23 de mayo de 1874, en la página 332.

“El lápiz o el pincel, a mediados del siglo XIX capturaban los movimientos con una rapidez que de ningún modo se podía permitir la fotografía. (...) La mano del dibujante era más rápida para tomar apuntes y así los dibujos son más vivos y tienen más movimiento que las fotos. (...) la fotografía en estos años tiende a asumir la función tradicional de la pintura de paisaje, mientras el dibujo y la pintura también tienden a llenar los huecos que la fotografía todavía no es capaz de llenar: la instantaneidad y el color; el dibujo es reportaje de acción y la foto paisaje”¹³.

Por estas razones, incluso las fotografías realizadas en el frente, al llegar a la redacción se transcribían al procedimiento del grabado con el objeto de añadir toda aquella dramatización necesaria para ser publicada en el diario, y de la cual la imagen fotográfica carecía. En este sentido, con motivo de la guerra carlista entre 1872 y 1876, se realizaron imágenes fotográficas conservadas hoy en el Álbum de Bilbao de Charles Monney (guardado en el *Archivo General de Palacio* de Madrid), donde se pueden ver fotografías de apariencia apacible de maniobras de artillería en el fuerte de la Marina o escenas del fuerte del diente (fig. 4), entre otras que, comparando éstas con las imágenes aparecidas en la última semana de mayo de 1874 en *L'Illustration*, se puede comprobar cómo “por arte” del grabado, las anodinas fotografías se convierten en imágenes llenas acción¹⁴ (fig. 5).

J.J. Mathews en su capítulo “The genesis of newspaper war correspondence” de su trabajo *Reporting Wars*, de 1957, trata de contestar a la pregunta de quién fue el primer corresponsal de guerra¹⁵. De este libro tomamos que en la segunda mitad del siglo XIX el empleo de corresponsal de guerra estaba envuelto de tintes de fascinación. Ejercer de periodista en un conflicto bélico proporcionaba un cierto estatus en la profesión.

Pero si hay en la historia un acontecimiento bélico que podamos analizar como punto de partida de lo que conocemos hoy como corresponsal de guerra, habría que fijarse en la guerra de Crimea, que tuvo lugar entre octubre de 1853 y febrero de 1856, y que enfrentó al Imperio Ruso contra una alianza formada por Gran

13. *Ibidem*, p. 271.

14. En este sentido véase el interesante artículo anteriormente citado de MONTERO y ORTIZ sobre la guerra Carlista de 1872.

15. MATHEWS, Joseph James: *Reporting the wars*, University Minnesota, Minneapolis, 1957, p. 31.

Bretaña, Irlanda, Francia y el Imperio Otomano.

Este acontecimiento consiguió reunir a tres personas, de edades muy parecidas, que podríamos tratar como germinales en el trabajo de “cubrir” la guerra. Ellos son:

1. El británico Willian Howard Russell (1821-1907), considerado como el primer periodista de guerra. A principios de 1854 fue enviado para cubrir la guerra de Crimea por el diario londinense *The Times*.
2. El británico Roger Fenton¹⁶ (1819-1869), considerado el pionero de los fotógrafos de guerra. En 1855 marchó a la Guerra de Crimea para fotografiar a las tropas. Sus fotografías aparecieron en *Illustrated London News*.
3. Y el escocés William Simpson (1823-1899) artista y corresponsal de guerra. Simpson pasó a convertirse en uno de los principales artistas “corresponsales” de su momento. Dibujó muchas escenas de la guerra para el periódico *Illustrated London News*.

Hasta este momento, normalmente las noticias y la información de las guerras corrían a cargo de los mandos, que revisaban las crónicas dándoles siempre un aire ventajoso al lado militar.

Pero en el caso de Russell (que debía estar poco tiempo en el frente y que acabó estando un año y medio), sus crónicas estaban alejadas de heroísmos, llenándolas de críticas por la situación, en muchos casos lastimosa (sin atención médica ni apoyo logístico), que vivían los soldados británicos en el frente. Por la novedosa presencia en el frente, los oficiales no se percataron de que las crónicas de Russell estaban llenas de juicios antibélicos que no dejaban en buen lugar al mando correspondiente.

Al poco tiempo Fenton fue enviado al frente con el apoyo económico del estado, con tal de que hiciera fotografías menos críticas y que contrarrestaran la influyente opinión de Russell, que poco a poco estaba calando cada vez más en las familias de los soldados enviados a la península de Crimea.

En estos momentos, la presencia de corresponsales no tuvo buena acogida por los mandos militares, produciéndose objeciones a su presencia¹⁷. La razón de la desconfianza hacia los enviados tenía que ver con que las imágenes ya no sólo mostraban hechos idealizados y seductoros heroicidades, que servían como reclamo para reclutar personal y captar financiación para seguir combatiendo, sino que mostraban la guerra desde una mirada al desastre, a la miseria, a la injusticia y al horror. García-Felguera, en su artículo citado anteriormente, coloca el trabajo fotográfico en Tientsin (hoy Tianjin, China) del británico Felice Beato (1833/34-1909), realizado alrededor de 1860, como el primero en que aparecen los cadáveres como protagonistas. Con ello la representación de la guerra iba a dejar de ser, para siempre, lo que hasta ese momento había sido. En palabras de García-Felguera:

“Ya no hay sólo generales victoriosos, hay también muertos con nombre y apellido, reconocibles en las fotografías; hay miseria y campos de batalla que quedan sembrados

16. SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003, p. 59.

17. ROTH, Mitchel P.: *Historical Dictionary of war Journalism*, Greenwood Press, Wstport, 1997, p. 72.



Fig. 6 William (Will) Simpson. Fotografía por R. Fenton en la colina Cathcart antes de Sebastopol. Crimea, 1855.



Fig. 7 William Simpson, *Chozas y ropa de abrigo para el Ejército*, 1855.

*de balas de cañón. Ya no se pueden mantener por más tiempo las ficciones. Ya es imposible encontrar la grandeza en la masacre (...)*¹⁸.

No obstante este apartado quiere centrarse en el tercero de esta relación de primeros corresponsales: el pintor Williams Simpson (figs. 6 y 7), o como se le conocía “Crimea” Simpson. De pronto se produce una “nueva” posición: pintar en el mismo momento que suceden los hechos. Artistas que cargados con los materiales e instrumentos de captación tradicional de imágenes estuvieron en el campo de batalla, en plena contienda, con el peligro de un nuevo ataque, de una nueva ofensiva.

En el caso de Simpson, todo empieza cuando le encargan un dibujo de la caída de Sebastopol. En un intento de rigurosidad, el pintor busca por Londres imágenes de dicha ciudad, y al no encontrarlas, se decide enviarle a dibujar el lugar *in situ*, en vivo. Se le envió a dibujar la guerra para el periódico *Illustrated London News*. Simpson, al igual que pasara con Russell, tuvo una gran acogida y le dio reputación.

“Crimea” Simpson no fue el único pintor que trabajó para el periódico londinense, también tuvo entre sus artistas corresponsales de guerra más conocidos¹⁹ como, por ejemplo, Eduard A. Goodall (véase de nuevo fig. 2), enviado también a la guerra de Crimea en diciembre de 1854; o Robert T. Landells que cubrió la guerra entre Francia y Prusia (1870-1871).

El *Illustrated London News*, apostó en esta época por informar de esta guerra, y de otras, con dibujos y pinturas²⁰, presentando a artistas que fueron testigos presenciales, que pueden, y ese es su poder y autoridad, testimoniar que las imágenes que presentan están “copiadas”, arrancadas, elaboradas en plena contienda, que sus ojos lo vieron y sus manos lo captaron. Pareciera como si el teatro de la guerra se hubiera convertido en un enorme motivo paisajístico.

18. GARCÍA-FELGUERA, M.: *op.cit.*, p. 272.

19. ROTH, M. P.: *op.cit.*, p. 14.

20. MATHEWS, J. J.: *op.cit.*, p. 53.



Fig. 8 James Walker y Theodore R. Davis pintando en Lookout Mountain, 1863.

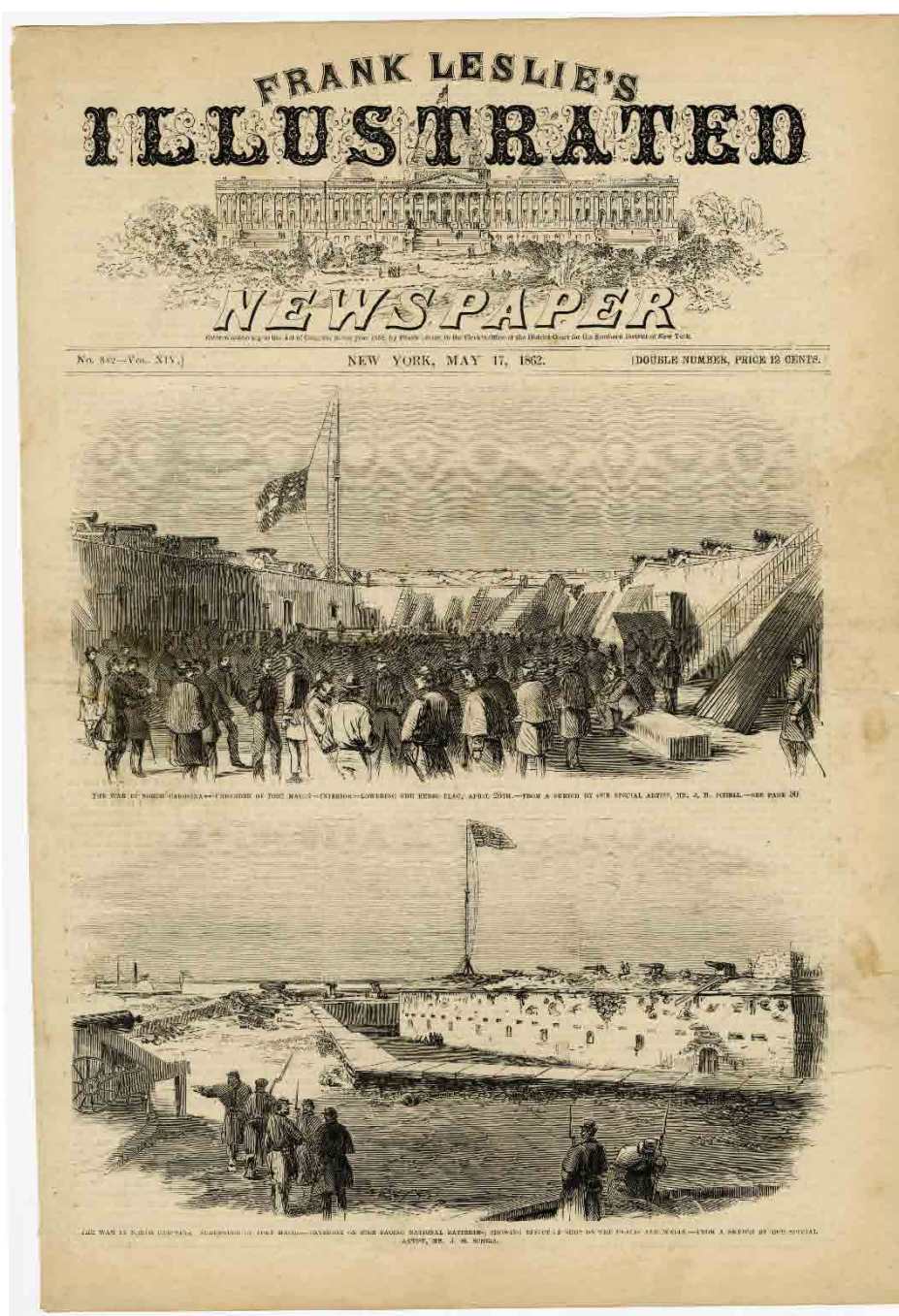
a.2 La destreza de los *Special Artist*

A mitad del siglo XIX los pintores seguían recibiendo encargos para la representación de acontecimientos bélicos pasados. Por ejemplo, a la vez que dibujantes y pintores eran enviados a pintar al campo de batalla (fig. 8), en 1851 el pintor de origen alemán Emmanuel G. Leutze hizo una pintura sobre Washington cruzando el Delaware²¹, convirtiéndose ésta en un icono de la cultura popular. Leutze era un pintor minucioso y trataba de informarse concienzudamente, porque el artista hizo esta pintura “de guerra” mucho después de haberse producido el acontecimiento, que tuvo lugar en diciembre de 1776, es decir, él ni siquiera había nacido. En este caso la guerra era un motivo pasado, de recuerdo honroso y heroico, muy distante a lo que estaba ocurriendo en la península bañada por el mar Negro.

Pero pocos años después tiene lugar la guerra de Secesión, acontecimientos que duraron entre 1861 y 1865, entre los estados del norte, la llamada Unión, y los Estados confederados de América, los estados del sur. Y la popularidad de la pintura de Leutze, realizada con rigor documental se contrapone a unas nuevas formas de realizar pinturas de la guerra realizadas por testigos oculares, en primera persona. Durante la guerra de Secesión se produjo la aparición de los llamados “special war artist” o “special artist”, o simplemente, “special”.

21. Actualmente se expone en el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York (EEUU).

Fig. 9 Portada del neoyorquino *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, con un dibujo que en el pie de foto se puede leer "La guerra en Carolina del Norte, (...) el día 26 de abril, A partir de un dibujo realizado por nuestro special artist, sr. J.H. Schell", del día 17 de mayo de 1862.



Al principio de la segunda mitad del siglo XIX, los obturadores de las cámaras fotográficas seguían siendo muy lentos, y precisaban que el motivo a fotografiar estuviera inmóvil para conseguir resultados nítidos. Además, los carromatos que transportaban todo el material fotográfico eran grandes y pesados, éstos estaban tirados por caballos (así trabajó Fenon en Crimea, o Mathew Brady y Timothy O'Sullivan en Norteamérica). Los carros se movían con dificultad por los terrenos abruptos y complicados. Por esta razón los editores de los principales tabloides encargaron a dibujantes y pintores de dedos ágiles, esbozar las escenas del campo de batalla.

Había dos semanarios, fundamentalmente, implicados en esta causa: por un lado, el *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (fig. 9); y por otro, el *Harper's Weekly*. Éstos contrataban a jóvenes ilustradores y dibujantes, aficionados y profesionales, que hicieron esbozos de lo que ocurría en el frente. Normalmente varones jóvenes en busca de dinero y de andanzas excitantes, a pesar de que una vez pasados por el trance de asistir a una batalla la opinión cambiaba radicalmente.

Theodore Davis que empieza a trabajar en marzo de 1861 en *Harper's Weekly*, describe su estancia en el frente como el más terrible de sus viajes. Su modo de trabajo era bastante peligroso ya que no escatimaba en acercarse a las zonas de más riesgo:

*"(...) el artista debe ver la carnicería real de batalla, Davis vio a menudo peligrosamente comprometida su salud por exponerse a los peligros de las líneas del frente. Fue herido dos veces en la batalla, y en un informe lo describe amenazando a punta de pistola a los médicos que trataban de amputarle una pierna. Su técnica consistía en estar en primera línea para así captar y realizar bosquejos que más tarde completaba con detalles"*²².

Se intuye una cierta indiferencia respecto a la integridad física, pero también una especial capacidad para soportar el cansancio, aburrimiento y la incomodidad. Son dibujos realizados después de recorrer grandes distancias, a pie o a caballo, para encontrar un buen lugar, desde donde ver, y así lanzar las primeras líneas compositivas que funcionasen como estructura inicial de la imagen.

La necesidad del posado en la captación fotográfica hacía dificultoso su uso en el campo de batalla. La destreza del pintor se impuso en la elaboración de la representación de las escenas. El objetivo era realizar una imagen únicamente esbozada, apenas unas pocas líneas ágiles en mitad de la rapidez de la lucha. Más tarde, seguramente de noche, a la luz del fuego, sería el momento de aplicar los pormenores y entretenerse en las sombras y las luces.

En muchas de las batallas no faltaban los "specials artist", subidos en una ladera, situados en un alto desde donde mirar y trabajar en la imagen. Por ejemplo, en los enfrentamientos de la *Lookout Mountain*, a finales de noviembre de 1863, contaron con la presencia de James Walker (1819-1889), un artista *freelance* (independiente) y Theodore R. Davis (1840-1894), del *Harper's Weekly*²³.

22. ROTH, M. P.: *op.cit.*, p. 81.

23. CUTLER Andrews, J.: *The North Reports the Civil War*, University of Pittsburgh, 1955, p.467

Fig. 10 Alfred Waud, fotografiado por Timothy H. O'Sullivan, en la batalla de Gettysburg, 1963.



Otro *special artist*, Edwin Forbes, que dibujaba con veintidós años para el *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, se unió al ejército de Potomac²⁴, y cubrió prácticamente toda la guerra. Se corrían muchos riesgos. Durante las hostilidades consistía en acercarse, en tomar bien los apuntes, en empeñarse en unos bocetos que se acabarían poco después sin el modelo frenético delante, sino con el sosiego de la espera. Hasta que de pronto alguien gritaba ¡cuidado, que disparan de nuevo!²⁵

También en 1960, Alfred Waud (fig. 10) se convirtió en “special artist” a tiempo completo para *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*. Al año siguiente le asignan cubrir el ejército de Potomac. El 21 de julio de 1861 tuvo lugar la primera batalla *Bull Run*, la brigada de Burnside encabezó el ataque de la Unión contra las posiciones confederadas. Alfred Waud²⁶ estuvo presente, las imágenes fueron publicadas dos semanas después²⁷. “El artista dibujó frenéticamente durante la batalla tratando de capturar escenas que nunca había visto antes”²⁸. En los dibujos “capturados” *in situ* por Alfred Waud hay una preocupación por tomar panorámicas, llenas de confusión y movimiento constante (figs. 11, 12, 13 y 14).

24. Uno de los ejércitos más importantes de la Unión procedente de Virginia.

25. FORBES, Edwin: *An Artist's Story of the Great War*, Digital Scanning, Inc., Scituate, 2002 (1890), p. 160.

26. TRUDEAU, Noah Andre: *Bloody Roads South: The Wilderness to Cold Harbor, May-June 1864*, Louisiana State University Press, 2000.

27. TUCKER, Spencer C. (Ed.): *American Civil War: The Definitive Encyclopedia and Document Collection*, vol VI, Documents, p. 2410.

28. RISLEY, Ford: *Civil War Journalism*, Library of Congress Cataloging-in-Publications Data, Santa Bárbara, California, 2012, p. 39.

Fig. 11 Alfred Waud, "Batalla de Fair Oaks" Virginia, 3 de junio 1862. En la imagen soldados de la Unión entierran a sus compañeros y queman sus caballos después de la Batalla de Fair Oaks.



Fig. 12 Alfred Waud, Casa y graneros incendiados por los soldados de la Confederación para que los edificios no puedan ser utilizados por francotiradores federales, realizado el 17 de septiembre 1862.



Fig. 13 Alfred Waud, La batalla de Frederickburg, 13 de diciembre 1862.



Fig. 14 Alfred Waud, Carga de Pickett en la batalla de Gettysburg, Pennsylvania 3 de julio 1863, 1863.



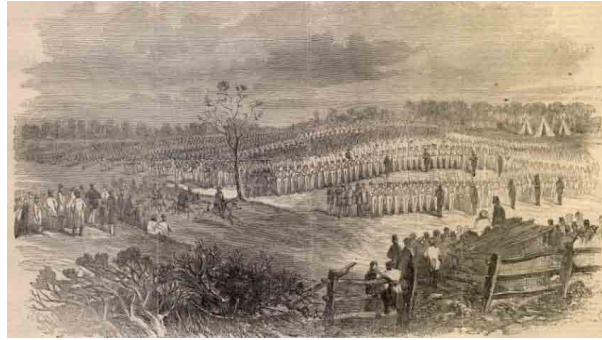


Fig. 15 Henri Lovie, *La batalla de Shiloh, Tennessee* (también llamado *Retiro Desesperado*), 5 de abril de 1962.

Fig. 16 Winslow Homer, *Dibujo de un soldado herido*, 1861.



Fig. 17 D.H. Strother, Revisión a la Burnside's Expeditionary force en Annapolis, diciembre 1861.



Otro importante artista “corresponsal”²⁹ que dibujó en la Guerra Civil Americana, que venía de un medio extranjero, fue Frank Vizetelly³⁰ (1830-1883), ejerció como corresponsal para el *Illustrated London News*³¹ (fundado en 1842 por su hermano mayor Henry Frank Vizetelly y su socio Herbert Ingham). Frank se convirtió en uno de los primeros corresponsales viajando a diferentes puntos de Europa. Pero en la primera mitad de 1861 viajó a Estados Unidos para convertirse en un “special artist”. Se enroló en los dos bandos, en mayo de ese mismo año dibujó los preparativos del ejército de la Unión, a los pocos meses se pasó a realizar dibujos sobre La Confederación, acompañándoles en las batallas y conociendo sus campamentos y sus prisiones. La primicia, o el acontecimiento, más importante con el se topó fue la huida en abril de 1865 de Jefferson Davis (desde 1861 elegido como presidente de los Estados Confederados de América). Acontecimiento que vivió, y que vio con sus propios ojos.

Otros “Special War Artist” serían William Waud³² (hermano menor de Alfred), Thomas Nast, Arthur Lumley, Henri Lovie (fig. 15), Winslow Horner (fig. 16), James R. O’Neill (que resultó asesinado) o D. H. Strother (fig. 17) (acusado de espionaje cuando trató de dibujar en los campamentos confederados).

La consigna era trabajar rápido en unos dibujos veraces y fieles que más tarde se completaban en el campamento. Los dibujos viajaban a caballo o en tren a las editoriales. Una vez allí, un ilustrador los copiaba en bloques de madera, y luego los grabadores los tallaban, para seguidamente pasarlos por el procedimiento de la *electropía* a planchas de metal. Si el acontecimiento era importante se tardaba unos días en publicar la imagen, si no podía transcurrir hasta tres semanas entre el acontecimiento y la publicación.

29. En este sentido véase la web www.emergingcivilwar.com

30. BOSTICK, Douglas W.: *The Confederacy's Secret Weapon: The Civil War Illustrations of Frank Vizetelly*, The History Press, Charleston, SC, 2009, p. 127.

31. Para este periódico unos años después también trabaja en EEUU William Simpson. En 1872-1873 sucedió, al sur de Oregón y California, la llamada guerra Modoc, entre los indios Modoc y los colonos. Esta fue la primera guerra india cubierta por un corresponsal extranjero, William Simpson del *Illustrated London News*. El periodismo de guerra durante las guerras indias occidentales entre 1860 y 1890 ofreció a los corresponsales muchos más retos que la guerra civil americana. ROTH, M. P.: *op.cit.*, p. 7.

32. Waud se unió al *Harper's Weekly* hacia el final de 1861, sin dejar de cubrir la guerra. En 1864 su hermano William Waud (quien hasta ese momento había estado trabajando con la publicación de Frank Leslie), se unió a Alfred en el personal de *Harper's Weekly*.



Fig. 18 Paul Philippoteaux, *Gettysburg Cyclograma*, 1863 (óleo sobre lienzo. Actualmente mide 13 m. de alto y 115m. de circunferencia).

a.3 Los Cyclogramas: el acontecimiento en 360°

A finales del siglo XIX se popularizaron los llamados *Cyclogramas* (o ciclograma o panorama³³). En estos montajes pictóricos el espectador era introducido dentro una gran imagen circular. A pesar de la gran magnitud de estos montajes, en ellos se puede ver el interés por hacer pequeños relatos y minuciosas descripciones de las diversas vivencias dentro del campo de batalla.

Estas pinturas panorámicas consistían en extensas representaciones elaboradas dentro de una estancia cilíndrica construida *ex profeso*. Dentro de ellas el espectador tenía una visión de 360°. Éste se sentía rodeado de imágenes, de puntos de vista dispares, como si estuviera en el mismo centro de la batalla. El espectador se convertía en un testigo de imágenes donde, mientras miraba hacia un punto, era conocedor de que detrás de él más imágenes “tenían lugar”. Las imágenes no sólo estaban puestas frente a sus ojos, sino también a sus costados y a su espalda. Estos montajes que llegaban a tener una dimensión muy grande, algunos de más de cien metros lineales por diez o más metros de altura, fueron muy utilizados para representar acontecimientos bélicos en el cambio de siglo.

Las grandes dimensiones de estas imágenes fuerzan a la mirada a realizar un ejercicio que consiste en realizar distintos recorridos a través de ella. En estos itinerarios visuales, los ojos se posan en unos puntos en detrimentos de otros. En el camino se topa con pequeñas historias, con escenas independientes y con subjetividades concretas.

33. Véase COMMENT, Bernard: *Panorama*, Reaktion Books Ltd., London, 1999.



Esta estrategia ya fue utilizada en la tradición pictórica, sólo que en este caso se amplía hasta la posibilidad de una visión en 360°. Al mirar unos puntos mientras se obvia a otros, la imagen rodea al espectador, que sabe que detrás de sí hay parte de la representación, a la que no puede atender, presentándose un espacio de representación interrumpido por la misma acción de mirar.

Un ejemplo de pintor de ciclogramas es el pintor francés Paul Philippoteaux (1846-1923), que en 1879 fue el encargado de pintar el *Ciclograma de Gettysburg* (fig. 18), actualmente en *Museum and Visitor Center at Gettysburg National Military Park*, en Gettysburg, Pennsylvania, Estados Unidos.

Para configurarlo el propio pintor pasó varias semanas en el lugar que ocurrió la batalla de Gettysburg (ocurrida en julio de 1863, durante la Guerra Civil Estadounidense). Allí, junto a un guía y al fotógrafo Willian H. Tipton, realizó fotografías panorámicas del lugar, y de estas fotografías se partió para realizar la composición. Además Philippoteaux entrevistó a algunos de los veteranos aún vivos (quizás cada uno aportó la suficiente información para cada una de las escenas representadas), intentando sonsacarles recuerdos, detalles, descripciones de lo que allí ocurrió unos pocos años antes. El pintor tardó un año y medio en terminar la pintura. El resultado es un impresionante mural circular de 115 metros de circunferencia y 13 metros de altura. *“La pintura al óleo Gettysburg Cyclorama sumerge a los visitantes en la furia de la carga de Pickett en el tercer día de la batalla de Gettysburg”*³⁴. A pesar de la cercanía temporal, Philippoteaux (fig. 19) no fue un testigo de los hechos, únicamente lo fue de un terreno donde ya había vuelto a crecer la hierba y también fue oyente de los testimonios siempre resbalosos de

34. www.gettysburgfoundation.org

los que sí estuvieron allí, constituidos de recuerdos difíciles de conservar intactos.

La pintura está llena de escenas independientes, donde muchos personajes parecen vivir su propia batalla ajenos a los demás. Por otra parte, ésta parece ser una posibilidad más fiable que pensar que todas las personas involucradas en una situación de peligro actúen del mismo modo y conjuntamente. La guerra no sucede como un todo, dicho de modo abstracto y completo, sino como pequeñas guerras individuales que dan lugar a personales puntos de vista y a subjetivos relatos.

Es sugerente atender al modo específico de cómo se diseñan estos montajes: por una parte la pintura está acompañada de utilería (objetos, vegetación, etc.), que proporcionaban “ambiente” (fig. 20); en segundo lugar, se dispone de plataformas elevadas con la intención de proporcionar al espectador lugares adecuados desde donde mirar (fig. 21); y finalmente, se construye un edificio ex profeso para ser mostrada la pintura (fig. 22).

Otro importante pintor de ciclogramas bélicos, muy renombrado, es el ruso Franz Alekseyevich Roubaud³⁵ (1856-1928). Este pintor se instaló en San Petersburgo y trabajó en el *Imperial Academy of Arts*, realizando representaciones de grandes dimensiones de la guerra, como la que presentó en 1904, *The Siege of Sebastopol*, sobre el asedio de Sebastopol, acontecimiento sucedido entre 1854-1855. Él nació dos años después de que tuvieran lugar el inicio de las hostilidades, naturalmente no fue lo que hemos llamado un testigo ocular. Su representación sobre la guerra es una construcción. La pintura describe unos hechos que duraron casi un año, y para ello Roubaud decidió estudiar detalladamente los documentos históricos y se entrevistó con algunos de los participantes y testigos.

De esta forma la mirada ha dejado de ser frontal, su presentación ya no es plana, donde el espectador asumía una posición perpendicular a la imagen, y en donde no se tenían imágenes a la espalda. En el caso de las imágenes panorámicas éstas ponían en funcionamiento otras miradas: de perfil, de reojo o el vistazo.

La mirada debe recorrer la superficie de las imágenes encontrándose con pequeños grupos de personas, en diferentes posturas, con variadas expresiones. Todo está lleno de detalles, el espectador debía moverse visualmente para ver los diferentes y yuxtapuestos “cuadros”. La mirada es invitada a recorrer cada una de las escenas independientes, reconociendo los gestos, las circunstancias, las pequeñas narraciones que contiene la imagen en su conjunto. Se trata de que el espectador realice un movimiento de vaivén, de izquierda a derecha, de alejamiento y de acercamiento, que trate de reconocer la escena mezclando los recuerdos de lo visto en una de las partes de la pintura con lo que se está viendo en otro momento. La imposible mirada totalizadora de los ciclogramas se presenta también como justo lo contrario, es decir, como una muestra de la inutilidad de tratar de verlo todo.

El espectador, abrumado por la magnitud de lo que tiene delante, asume su condición de testigo de un acontecimiento. Este estado no remite tanto al pasado al que hace referencia la pintura, sino a la experiencia presente de estar frente a un relato que, como en una vivencia cualquiera, envuelve al testigo por todos lados.

35. COMMENT, Bernard: *The painted Panorama*, Harry N. Abrams, 2002, p. 232.

Fig. 19 Paul Philippoteaux trabajando en la pintura en 1863.

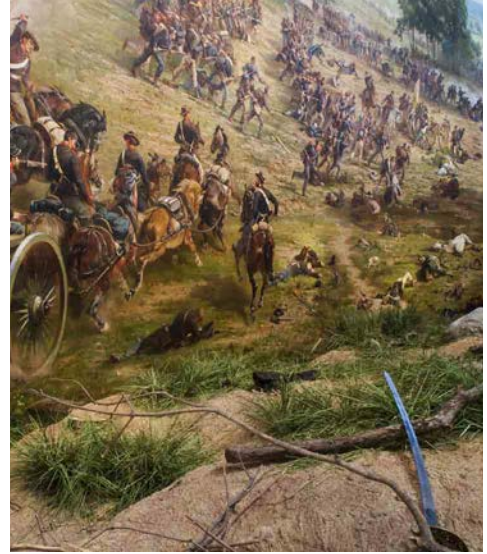


Fig. 21 Plataforma para la observación de la pintura en *Museum and Visitor Center at Gettysburg National Military Park*.



Fig. 22 Exterior del *Museum and Visitor Center at Gettysburg National Military Park*.



b. 1914-1945: Fuera de campo / Dentro-del-campo

“(…) [la guerra] una cosa repulsiva y pese a todo, imponente; no podía perdérmela. Hay que haber visto a los hombres en este estado voraginoso para saber algo de ellos”³⁶.

Otto Dix

En este caso se trata de pintores vestidos de uniforme. En España, en el último tramo del siglo XIX, y en el marco de la Tercera Guerra Carlista, se conocen innumerables miembros de los estamentos militares que, inclinados por los procedimientos de las artes plásticas, se dedicaron a pintar escenas de batallas. Dos casos sobresalen: son el General de la Guardia Civil Víctor Morelli Sánchez Gil (La Coruña, 1860-Madrid, 1936) y el artillero (destinado en el 1º Regimiento de Artillería de la Montaña) Josep Cusachs (Montpelier, 1851-Barcelona 1908)³⁷. También, en el tiempo entre los dos siglos resuenan nombres como el de Mariano Oliver Aznar (1863-1927), Manuel del Palacio Freire-Duarte (1872-1920) o Francisco Bonnin Guerin (1874-1963), que fue presidente del Círculo de Bellas Artes y académico en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Y ya entrado el siglo XX están por ejemplo: el alférez Francisco Echaúz Buisan (Madrid, 1927-2011), que también fue catedrático de Bellas Artes y Premio Nacional de Pintura en 1951; o Antonio Colmeiro (Barcelona, 1932), coronel artillero que se licenció en Bellas Artes de Valencia³⁸.

Podemos ver muchos casos de diferentes países y diferentes conflictos. Sin embargo, y por su importancia y por su gran colección, veamos algunos de los programas que se crearon dentro de los distintos ejércitos durante las dos grandes

36. LOMBA Serrano, Concepción: “Estragos de la guerra: la mirada lúcida de Goya y Dix,” en *Goya y su contexto*, colección Actas, institución “Fernando el católico”, Zaragoza, 2013, p. 433.

37. Véase a este respecto el artículo de GUERRERO Acosta, José Manuel: “La artillería en la pintura de batallas” en el catálogo de la exposición *La artillería y el Arte. 250 años de presencia en las Artes visuales* (exposición que tuvo lugar entre el 17 de diciembre de 2014 y el 1 de febrero de 2015 en el centro *Conde Duque* de Madrid), Ed. Del catálogo de Juan Luis González García, Madrid, 2004, p. 67.

38. *Ibidem*, pp. 69-73.

Fig. 23 En 1946, artistas de guerra oficiales del Ejército Canadiense: de izquierda a derecha (de pie): Orville Fisher, George Pepper, Will Ogilvie, E.J. Hughes, Molly Lamb Bobak, Charles Comfort, George Stanley (historiador), Alex Colville, Campbell Tinning y Bruno Bobak; de izquierda a derecha (sentados): H.O. McCurry (director de la National Gallery) y A.Y. Jackson (director de la National Gallery de Canadá).



guerras mundiales. Programas destinados a dar, desde el museo, testimonio de lo que ocurría en el frente.

b.1 Oficina Canadiense de Registro de Guerra

Un caso paradigmático ocurre durante la Primera Guerra Mundial. En aquellos momentos sucede que se aprovisiona al ejército, y de forma oficial, de un “escuadrón” de artistas que tenían como cometido documentar las batallas. Actualmente existe el “Canadian War Museum” en Ottawa en la provincia de Ontario (Canadá), “museo nacional que presenta pasado militar de Canadá (...) es un escaparate de su vasta colección de arte (unas 13.000 unidades) y su extensa colección de artefactos, incluyendo vehículos militares y artillería (...)”³⁹. Este programa continuó durante la Segunda Guerra Mundial (fig. 23), y se trataba de militares que viajaban a las zonas de conflicto con el encargo de pintar.

Acerquémonos a lo sucedido. La situación se impulsa cuando el político, escritor y hombre de negocios canadiense Sir Max Aitken (1879-1964), más tarde Lord Beaverbrook, se muda a primeros del siglo XX a Gran Bretaña. En 1911 decide entrar financieramente en el *Daily Express*. Cuatro años más tarde, en abril y mayo de 1915, en plena Guerra Mundial, tiene lugar un ataque alemán con gas a las tropas canadienses y australianas, conocida como la Segunda Batalla de Ypres, ocurrida entre el 22 de abril y el 25 de mayo de 1915 “con la única ofensiva alemana importante del año realizada por el 4º ejército contra el saliente de Ypres se pretendía sacar provecho de la nueva arma alemana: el gas cloro. (...) aprovechando el fuerte viento se arrojaron 6000 botes contra los aliados”⁴⁰.

Allí, en esa zona de Bélgica, murieron un elevado número de canadienses a causa del ataque alemán. Estos hechos no quedaron registrados en ninguna fotografía, lo que llevó a Aitken a participar en el impulso, en 1916, de la *Canadian*

39. www.warmuseum.ca

40. GRANT, R.G.: *Batalla*, Pearson Educación S.A., Madrid, 2007, p. 273. Véase también GILBERT, Martín: *Atlas de la Primera Guerra Mundial*, Akal, 2003.

War Records Office (Oficina canadiense de registro de guerra), con el firme propósito de documentar los hechos que estaban ocurriendo en aquel momento. En noviembre de ese mismo año, ocho meses después de lo sucedido, se encarga a Jack Richard que elabore una pintura de gran formato (3,7 x 6 m.) sobre hechos ocurridos en Ypres y que estaban carentes de “imagen propia”. Es cierto que este caso no sería propiamente de un caso de “notario” o prueba *in situ*, ya que Richard pintó el cuadro posteriormente a los acontecimientos (fig. 25). Él no fue testigo de los hechos, pero sí fue el inicio de la inclinación por mandar a otros artistas al frente.

Esta pintura (fig. 24) de Richard sufrió las dudas de los promotores, ya que se pensó que a pesar del artista “*capturó los logros de los canadienses durante la batalla, pero sintió que el trabajo no resonaría con los canadienses, ya que éstos no eran propensos a apreciar un tratamiento tan realista de la guerra*”⁴¹.

Los hechos señalan dos ataques sobre las tropas con el gas cloro: el primero el 22 de abril, sobre las tropas coloniales francesas; el segundo sobre la fuerza expedicionaria canadiense el 24 de abril. En esta segunda ocasión, los soldados habían ideado una improvisada protección contra el gas, consistente en paños mojados en agua u orina sobre la boca y nariz.

La pintura está dividida en tres zonas horizontales de similar tamaño. Empezando por la parte superior, el cielo ocupa un tercio de la pintura. Es un cielo rojizo que se transforma en una banda azul cuando se acerca a la línea de horizonte. En la zona central se sitúa el ejército alemán, se les ve de cara, sosteniendo lo que pudiera ser un *Mauser Gewehr* de 7,92 mm modelo de 1898 (rifle utilizado por el ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial), con sus bayonetas brillando por la luz de las explosiones, y también identificables por sus cascos de punta (los denominados *Pickelhaube*, adoptados por el ejército prusiano en 1842). En el centro de la pintura una gran masa de humo y fuego. En la franja inferior, soldados que se defienden y atacan. En este plano cercano al espectador Richard nos muestra la vida y la muerte tras las trincheras. Hay cuerpos con la cara de color mortecino, pero sin heridas de sangre, los heridos están con la boca abierta, se abren la camisa buscando una bocanada de aire, por el suelo se ven fusiles, radios, latas, balas, cajas abiertas y *petates*.

La imagen es una recreación no heroica de un momento patético donde el barro, la suciedad y el miedo, han sustituido a los tradicionales orgullo, patriotismo y valor.

En este cuadro hay tres personajes que merecen la pena hacer notar. Ninguno de ellos tiene la mirada dirigida al frente bélico, sino que miran “dentro” de la zona donde ellos están, quizás contando una historia más pequeña, más cercana al pequeño grupo de hombres representados. Son los siguientes: primero el que está de pie en mitad de la escena, con la cabeza vendada y el fusil en la mano derecha, es un soldado que parece que acaba de llegar cargado con sus mochilas y bolsas de munición. Se gira hacia atrás y por su mirada busca a un interlocutor o interlocutores que también están de pie. Les mira y les señala el frente, como si quisiera ser él quien lo enseñe. “Mirad” parece decir; el segundo personaje es un soldado

41. www.warmuseum.ca



Fig. 24 Jack Richard, *The Second Battle of Ypres*, 1915, (370 x 600 cm).

Fig. 25 Jack Richard pintando uniformado el cuadro titulado *The Second Battle of Ypres*, de 1915.



arrodillado que mira hacia el personaje de pie, le busca con la mirada esperando una orden, como si el caos que tiene delante no fuese necesario para actuar, como si necesitase alguna instrucción; y un tercer personaje que situado en el extremo izquierdo de la pintura, arrodillado, agazapado, agarrándose la mochila nos mira, como queriéndose salir del encuadre, como si no quisiese salir en la foto, como si no le gustase nuestra mirada.

Aitken y Paul George Konody⁴² (1872-1933), crítico de arte del periódico *Observer* y del *Daily Mail*, tenían la pretensión de que los artistas documentaran *in situ* en el campo de batalla, que pasaran allí tiempo, para que se empaparan de los detalles, para que hicieran bocetos y tomaran notas.

42. Crítico de arte que ejerció de asesor de Aitken. Véase KONODY, P.G: "Goya, the artist and the man", *The Idler*, vol. XV, Chatto & Windus, Londres, 1899, pp. 746-762. Referencia bibliográfica encontrada en ESTRADA, Gerardo: *Bibliografía de Goya*, La casa de España en México, 1946.



Fig. 26 Alexander Young Jackson, alistado en junio de 1915 en el Sesenta Batallón. Fotografía tomada en mayo de 1917 (Departamento de Defensa Nacional Canadiense).



Fig. 27 Alexander Young Jackson, *A copse, Evening* (Un bosquecillo al atardecer), 1918. (Óleo sobre tela 86,9 x 112,2 cm.)

Además, Eric Brown y Edmund Walker, de la *National Gallery of Canada*, instan a fortalecer el programa “Arte de la Guerra”⁴³, y así “consignar” la participación de Canadá en el conflicto. En 1917 se contrata a un grupo de artistas, a través de Beaubien. En el grupo se encuentra el canadiense Alexander Young Jackson⁴⁴ (fig.26) (1912-1974), un paisajista de “ritmos tranquilos y ondulados y de riqueza cromática”⁴⁵.

Pintor de paisajes cálidos, A. Y. Jackson trasladó sus recursos pictóricos a la elaboración de imágenes de la experiencia bélica, dejando casi en una presencia “testimonial” las formas humanas. Los soldados aparecen en sus pinturas como pequeñas figuras que andan entre las masas de color que componen el territorio arrasado y desnudo. Las imágenes que este pintor nos muestra son imágenes de lugares comunes, de no-lugares, de paisajes sin nombre, la imagen del paso de todas las guerras, paisajes destruidos⁴⁶, campos de batalla entre Francia y Bélgica que Jackson visitó.

Él dibujó escenas de guerra sin mostrar los combates y escribió, no con cierta desazón, sobre aquello que se encontró: “La guerra se había pasado a la clandestinidad y había poco que ver”⁴⁷. Las nuevas tecnologías, como ataques de gas o artillería que viene de una posición lejana, habían borrado las imágenes del “cuerpo a cuerpo”, además, muchos de los ataques se producían en la sorpresa de la noche. Circunstancias que redefinieron la forma en que estos artistas veían la guerra: paisajes con escombros y árboles raquíticos, zonas aún humeantes después del fuego de los morteros.

43. TIPPETT, Maria: *Art at the Service of War: Canada, Art, and the Great War*, Toronto, 1984.

44. Que en 1919 forma junto a Frederick Varley, Lawren Harris, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald, Fairley y Frank Johnston el “Grupo de los Siete”.

45. CHILVERS, Ian: *Diccionario of 20th Century Art*, (Teresa Garín Sanz de Bremond, trad.), Editorial Complutense, Madrid, 2001) Oxford University Press, 1998, p. 405.

46. LARSEN, Wayne: *A. Y. Jackson: The life of a landscape Painter*, Dundurn Press, Ontario, 2009, p. 80

47. *Ibidem*, p. 81.



Fig. 28 Frank H. Johnston, *Fire swept Algoma*, 1920 (Óleo sobre lienzo, 127,5 x 167,5 cm.)



Fig. 29 Cinco australianos, miembros de una brigada de artillería pasando por una tarima sobre el barro en un paisaje devastado cerca de Ypres (Menin Road Area, Chateau Wood), en el Frente Occidental de Bélgica, el 29 de octubre 1917. (www.thestorycentre.com.au)

En su *Bosquecillo al atardecer* (fig.27), de 1918, A.Y. Jackson se refiere a un paisaje donde está, en presente continuo, pasando la guerra. Él se coloca en el momento mismo que ocurre. Para ello nos muestra un paisaje calcinado, de colores ocre y rojizos, donde el verde del follaje es un reflejo testimonial. Son métodos y procedimientos aprendidos por la visión de la guerra: paisajes devastados, paisajes esqueléticos. Antes había sido un bosque, ahora es un campo de batalla, y como tal se ha transformado, nada se mantiene en pie, no hay posibles lugares para ocultarse. Pero sigue siendo un paisaje de guerra, aún no ha acabado. A la derecha unos pocos soldados andan entre el barro sobre lo que parece un camino improvisado de tablas, van cargados con sus mochilas y llevan puestos los cascos. En el cielo se ven reflejos luminosos que rastrean la posibilidad de que vuelvan los aviones. Jackson se pone en el lugar de la retaguardia, en la posición del que se para por un momento para ver las consecuencias de lo pasó y aquello que sigue pasando.

“Esta imagen misteriosa de tierra de nadie inspiró a un crítico a escribir: «¿Las madres y esposas piensan en lo duro de saber que sus hombres están muertos? Que miren en esta foto»»⁴⁸.

Es curioso cómo con la pintura posterior, de 1920, titulada *Fire swept Algoma* (fig.28) (*El fuego arrasa Algoma*) de Frank (Franz) H. Johnston⁴⁹ volvemos a ver pinturas de paisajes muy parecido al pintado por Jackson. De algún modo la nueva mirada que venía de los paisajes franceses, y la difusión de fotografías (fig. 29), desolados por la guerra, entró a participar en las nuevas propuestas pictóricas de paisajes canadienses⁵⁰. Lugares en esqueleto, donde los huesos del bosque se ex-

48. “This serie image of No man’s Land inspired one critic to write, «Do the mothers and wives think it hard to know that their men are dead? Let them look at this picture»”. LARSEN, Wayne, *op.cit.*, p. 84

49. BURFORD Maso, Roger: “Johnston an war artist”, en *A Grand Eye for Glory: A Life of Franz Johnston*, Toronto, 1998.

50. VVAA (BLACK, Iain S. y BULTLIN, Robin A., editores): *Place, Culture, and Identity: Essays in Historical Geography in Honour of Alan R.H. Baker*, Les Preses de l’Université Laval, 2001, p. 323.

Fig. 30 Frederick Horsman Varley, *Gas Chamber at Seaford*, 1918 (Óleo sobre lienzo, 44 x 56 cm.)



ponen a la intemperie como metáfora de lo ocurrido. Como si el testimonio fuera la presentación de una ausencia. Con similares formas, composición y colores, los dos cuadros de Jackson y de Johnston tienen una extraña semejanza, un eco testimonial de una nueva manera de ver y pintar paisajes aprendida en la guerra.

Escribe María Tippet:

“Después de la guerra, Jackson y sus compañeros artistas deliberadamente trataron de pintar «pantanos, lugares rocosos, (...) un país quemado y hundido, con ríos y lagos repartidos a través de él». (...) el «espíritu» de la pintura en Canadá, se asocia así con la sensación de que éste podría hacerse mejor mediante aquello que habían visto, con los métodos y las técnicas usadas para pintar el paisaje devastado por la guerra en el viejo Mundo”⁵¹.

Pero no sólo en lo visto en el campo de batalla. En este tiempo las cámaras fotográficas eran muy sofisticadas y las imágenes que llegaban del frente prestaban una gran ayuda a la hora de realizar composiciones. La rapidez de captura de la cámara sirvió como aliado de los procedimientos tradicionales como la pintura.

En 1918, Sir Edmund Walker promueve en comisión oficial a Frederick H. Varley. En febrero de 1918 Lord Beaverbrook le encargó, con el rango honorario de capitán, ilustrar la guerra en Europa⁵². Estuvo en el frente al final de la guerra, he hizo muchas pinturas basadas en bocetos. De entre sus pinturas de esa época es muy interesante *Gas Chamber at Seaford* (fig. 30) (*Cámara de gas en Seaford*),

51. *“After the war Jackson and his fellow artists deliberately sought to paint «swampy, rocky, (...) burnt and scuttled country with rivers and lakes scattered all through it.» (...) the «spirit» of painting in Canada, was thus associated with a sense that this could best be done by employing methods and techniques they and their colleagues had either seen used or themselves employed to paint the war-torn landscape of the Old World.”* en TIPPETT, M.: *op. cit.*, pp. 109.

52. TENNYSON, Brian: *The Canadian Experience of the Great War: A Guide to Memoirs*, Scarecrow Press, Inc., Maryland, 2013.

Fig. 31 Arthur Lismer, *Olympic with Returned Soldiers*, 1919. (Óleo sobre lienzo, 123 x 163,3 cm.)



de 1918. Esta pintura trata de una escena bélica, pero no es “fuego real” sino es un entrenamiento militar para protegerse de los ataques de gas. Varley ponía su atención en los métodos de entrenamiento para la protección contra las novedosas armas.

Los dos responsables del *Comité Asesor de Artistas de Guerra Canadiense* involucran a Arthur Lismer, y éste llega a Halifax en septiembre de 1916⁵³. La Primera Guerra Mundial estaba en marcha, y ésta era una ciudad que seguía en el apogeo de sus actividades. Lismer tenía permiso oficial para trabajar en zonas restringidas, tenía posibilidad de situarse en lugares singulares, desde perspectivas no al alcance de cualquiera. Sus pinturas estaban trabajadas con un “realismo descarnado”, pinturas “*llenas de mugre aceitosa moteado del puerto*”⁵⁴. Un puerto donde parece zarpar un barco lleno de soldados (fig.31). Se trata del trasatlántico Olympia, que durante la Primera Guerra mundial estuvo encargado de transportar soldados desde Canadá a Europa. Fue pintado con pintura de camuflaje “dazzle” que servía para hacer más difícil su detección por los submarinos alemanes⁵⁵.

En la pintura de Lismer volvemos a encontrarnos que la imagen del soldado está presente de modo testimonial, ya que están pero muy lejos a los ojos del espectador de la pintura. Con sus uniformes caquis, están sobre la cubierta del barco esperando zarpar. Una vez más los soldados son meros puntos en la lejanía.

En esta ocasión, Arthur Lismer es testigo de un hecho aledaño de las hostilidades. La partida de cientos de soldados y la despedida de sus familias era motivo

53. GRIGO, Angela N.: *Arthur Lismer, Visionary Art Educator*, National Library of Canada Cataloguing in Publication Data, 2002, p. 33.

54. *Ibidem*, p. 42.

55. “Los barcos pintados con la técnica drizzle no buscaban mezclarse con su entorno para a hacerse invisibles en él, sino provocar en el enemigo, que nos observa a través de un periscopio, la confusión sobre el tipo de buque que está viendo y, lo que es más importante, sobre el rumbo de su navegación” en BAIGES Méndez, Maite: *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2002, p. 31.

para testimoniar el acontecimiento que iba a ocurrir: después de una travesía de varios días, ponerse en peligro luchando al otro lado del océano. En las dos décadas posteriores a 1918, en Canadá se alimentó el recuerdo de este acontecimiento bélico mundial. Monumentos, literatura y por supuesto el arte mantuvieron un “culto a la victoria” al poner en primer término el esfuerzo heroico de los soldados canadienses⁵⁶.

También en 1919, L. Campbell Taylor (1874-1969) pinta *Puerto de Herculaneum*, donde podemos ver barcos pintados con los mismos colores azules y las mismas rayas. También el mismo año Edward A. Wadsworth, uno de los precursores del “Vortismo”, pinta *Navíos camuflados en la cala seca de Liverpool*.

b.2 Programas de arte de guerra

En Inglaterra, el Arte oficial de Guerra⁵⁷ dependía del Ministerio de Información bajo el asesoramiento de un comité formado por personalidades del mundo artístico y de la vida pública como Campbell Dogson (conservador de grabados y dibujos del Museo Británico), y Eric MacLagan (director del Museo *Victory and Albert*). En 1916 el Ministerio presentó su programa de *Artistas oficiales de la Guerra*. El primer artista reclutado fue Muirhead Bone que marchó el 16 de agosto de 1916 y recorrió el frente acompañado de un chófer.

*“Cada artista contratado, lo es en función de sus méritos, pero no porque supongamos que obtendremos testimonios de la guerra más verosímiles o impactantes que el ofrecido por las fotografías, sino porque parece una buena manera de evitar que los artistas mueran”.*⁵⁸

Poco después, otros fueron contratados con similar propósito. Destacamos a Paul Nash⁵⁹ (1889-1946), a C. Richard W. Nevinson (1889-1946)⁶⁰ y sus lúgubres y pantanosos campos de batalla en los que yacen muertos británicos y que se titula “Senderos de gloria”, u otros como Stanley Spencer (1891-1959) o William Orpen⁶¹ que representan paisajes soleados donde yacen los alemanes.

El londinense Paul Nash realizó su servicio militar durante la Primera Guerra Mundial. Y sirvió en el Frente francés entre 1917-1918, llegando a ser un artista oficial de guerra. Nash fue enviado para registrar los campos de batalla donde diez mil soldados alemanes, franceses y británicos perdían la vida. Se esperaba que produjera imágenes propagandísticas que inspiraran el apoyo patriótico de la guerra, pero la experiencia de Nash en el frente le dejó profundamente perturba-

56. POIRRIER, Philippe (ed.): *La historia cultural ¿Un giro historiográfico mundial?*, Universitat de València, Valencia, 2012, pp. 156-157.

57. CHILVERS, I.: *op.cit.*, pp. 349-350.

58. *Ibidem*, p. 349.

59. ROTHENSTEIN, John: “Paul Nash as War Artist” en *Paul Nash. Painting, Drawing and Illustrations*, London: Lund Humphries, Londres, 1948, pp. 14-21.

60. Nótese que Paul Nash y C.R.W. Nevinson nacieron y murieron el mismo año.

61. Ver ORPEN, William: *An onlooker in France* (A critical Edition of Artist’s war memories. By Robert Upstone and Angela Weight), 2009 (1921).

Fig. 32 Paul Nash, *We are Making a New World*, 1918. (Óleo sobre lienzo 71,1 x 91,4 cm.)



do. Su posición en pleno campo de batalla provocó que sus pretensiones iniciales saltaran por los aires de la misma forma que el paisaje que vio, los hombres que conoció y las escenas que registró. Comenzó a cuestionar la función de lo que se denominaba “artista de guerra”⁶².

En 1918, Paul Nash pinta *We are Making a New World* (fig. 32) (*Estamos haciendo un mundo nuevo*). En esta pintura se presenta un paisaje que aún tiene algunos calcinados árboles puestos de pie. Todo el terreno está horadado por impactos de bombas y ese mismo año expresaría:

*“(...) sin palabras, sin dios, sin esperanza. Ya no soy un artista despierto y curioso, Soy un mensajero que trae noticias procedentes de los hombres que luchan a los que aquí quieren que la guerra continúe para siempre. Débil y balbuciente, así será mi mensaje. Pero llevará consigo una verdad amarga”*⁶³.

Se trata de un mensajero o testigo *tartamudeante* que ofrece un testimonio débil, o eso piensa él, porque aunque no aparecen soldados, esta pintura tiene una fuerza sobrecogedora⁶⁴. Con lo que se sugiere en el título irónico se intuye una puesta en crisis de los heroicos planes que podían envolver el contexto bélico. “El nuevo mundo” está lleno de agujeros, los árboles son meros troncos quemados y a punto de caerse, un paisaje visto en colores cuaternarios, bañado por un sol naciente que ofrece sus rayos luminosos para que veamos lo ocurrido durante la noche. Es una pintura de surcos, de oscuros agujeros en la tierra. No hay nadie en

62. McCLOSKEY, Barbara: *Artists of World War II*, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Greenwood Press, Westport, 2005, p. 79.

63. Cita encontrada en MALPAS, James: *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*, (Mario Schoendorff, trad.), Ediciones Enciantro, Londres, 2000, p. 19.

64. LLORENTE Hernández, Ángel: “La Guerra en el arte de Vanguardias del siglo XX” en CABAÑAS, Miguel, LOPEZ-YARTO, Amelia y RINCÓN, Wilfredo (coords.): *Arte en Tiempos de Guerra*, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 2009, p. 228.

Fig. 33 Paul Nash, *En el camino de Menin*, 1919. (Óleo sobre lienzo. 182,9 x 317 cm.)



este extraño paisaje vacío, sólo unos árboles que apenas se sostienen en pie. Son árboles sin hojas, ni ramas, partidos por la mitad. En esta pintura se *revela* un testimonio: “aquello era así”. Pero además de referirse a la guerra, hay un propósito de repensar en la forma de testimoniar: ¿cómo *iluminar* la escena para que los espectadores vean el “teatro de la guerra”⁶⁵? La inclusión del amanecer, de los rayos luminosos, renovados y recién llegados, nos presenta un testimonio que podía estar oculto por las sombras de la noche, pero que el sol, la pintura, la memoria, el testimonio lo vuelve a poner frente al ojo del espectador. En definitiva, parece que el sol de la mañana no es suficiente.

En 1919, Nash pinta otra sombría pintura de un campo de batalla, la titula: *En el camino de Menin* (fig. 33). Otra vez un paisaje con algunos troncos de árboles en pie, un terreno lleno de barro y escombros, él muestra predilección por los edificios en ruinas⁶⁶. En este caso utiliza una paleta de colores de baja saturación, pinta charcos de agua llenando los surcos producidos por los obuses y las trincheras, composición que recuerda mucho a la fotografía aparecida en 1917 de un campo de batalla cerca de Ypres en Bélgica (véase página 77).

Tanto esta pintura como la vista anteriormente pueden verse en *Imperial War Museum*. Museos de guerra para ver la guerra. El “filtro” del cubo blanco coloca estas pinturas en un contexto muy diferente al lugar de los acontecimientos. La carga documental de estas imágenes se conforma junto a otros significados propios del arte.

65. Muchas publicaciones llevan en el título “teatro de la guerra”, por ejemplo: *Teatro de la guerra civil: el bando republicano* de Nigel Dennis y Emilio Peral Vega de 2009, o *Teatro de la Guerra Civil* de Francisco Mindí Pedret de 1987.

66. DUROZOI, Gérard (ed.): *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Akal, Madrid, 2007, p. 462.

Fig. 34 J. S. Sargent,
Two soldiers, 1918.
(Acuarela sobre papel,
34 x 53,2 cm.)



b.3 La mirada de un pintor experimentado (sin experiencia bélica)

En 1918, el Ministerio de Información Británica contrató los servicios como artista de guerra a John Singer Sargent (1856-1925)⁶⁷. Sargent era un reconocido pintor que en 1918 contaba con sesenta y dos años. Anteriormente, en octubre de 1916, él había escrito a su futuro biógrafo Evan Charteris expresando su interés en el conflicto:

*“Si la maldita [guerra] está todavía en curso, que Dios no lo quiera, cuando regrese en dos a tres meses, me sentiré tentado de salir y tener una mirada en ella... Pero, ¿tendría el coraje de mirar, no hablo de pintar? Nunca he visto nada lo más mínimo horrible – fuera de mi estudio”*⁶⁸.

En el verano de 1918 Sargent visita el frente, concretamente Berles au Bois, y a continuación, Arras, Ypres y Peronne, usando su acuarela para capturar una gran variedad de escenas de guerra. En su “*sightseeing tour*” (algo así como viaje turístico), descubrió y describió tanques camuflados, soldados hurtando frutas, hospitales improvisados, campos después de la batalla, soldados descansando al borde de un camino (fig. 34), etc.

El artista se fue hasta la zona de conflicto para ver, en primera persona, con la intención de encontrar ideas para la realización de una escena especial, que cumpliera con su compromiso con el encargo en el que estaba comisionado: producir una imagen pictórica que resumiera, de algún modo, la guerra⁶⁹.

67. FAIRBROTHERS, Trevor: *John Singer Sargent*, Harry N Adams, Inc., Publishers in association with the National of American Art, Smithsonian Institution, New York, 1994, p. 133.

68. “*If the accursed [war] is still going on, which god forbid, when I get back in two three months, I shall feel tempted to go out and have a look at it... But would I have the nerve to look, not speak of painting? I have never seen anything in the least Horrible –outside of my studio*”. En LITTLE, Carl: *The watercolors of John Singer Sargent*, Charameleon Books, University of California Press, Chesterfield, Massachussets, 1998, p. 14.

69. *Ibidem*.



Fig. 35 John Singer Sargent, *Gaseados*, 1918 (231 x 611 cm).

Figs. 36 y 37 John Singer Sargent, *Estudio para soldados gaseados*, 1918.

Fig. 38 Soldados de la 55ª División del ejército británico tras un ataque alemán con gas en la "Batalla de Estaires", el 10 de abril de 1918. Fotografía realizada por Segundo Teniente Thomas Keith Aitken. N° Q 11586, parte de la Ministry of Information First World War Official Collection del Imperial War Museums (www.iwm.org.uk).





El 21 de agosto de 1918, Sargent es testigo de las consecuencias del gas (denominado gas “mostaza”) utilizado por el ejército alemán en sus bombardeos sobre la infantería británica. Y comienza una serie de dibujos que después valdrían como material de trabajo para realizar su pintura titulada *Gassed* (fig. 35) (*Gaseados*), una fila de hombres desorientados, agarrados unos con otros, se abren paso entre un suelo repleto de muertos en pleno campo de batalla. Con los ojos vendados el grupo de “Tommies” (término que se usa para designar a los soldados rasos del ejército británico, muy utilizado en la Primera Guerra Mundial) caminan vestidos con sus uniformes caquis en un día soleado de verano que no pueden ver. Sargent escribía a finales de 1918: *“He visto lo que quería, caminos repletos de tropas en marcha, es el mejor espectáculo que ofrece la guerra, por lo que he podido averiguar”*⁷⁰

En este caso Sargent fue al frente a mirar, a capturar a través de su destreza con el dibujo y la acuarela las escenas que buscaba. Quería que el encargo de hacer una pintura de la guerra estuviese fundado en su propia experiencia, en su propia visión. No pretendía hacer una pintura “de oídas”, sino que quería verla con sus propios ojos. En este sentido los dibujos realizados a pie de campo de batalla, son paradigmáticos de la posición de “notario”, la pintura realizada en el estudio, lejos de las hostilidades, era una construcción realizada a partir de las notas, los apuntes, las fotografías y los recuerdos. Sargent trabajó esta enorme pintura (231 x 611cm) en su estudio en Londres, pintura que satisfizo al Comité. Pero para este apartado resultan muy esclarecedores todas las acuarelas y los dibujos (figs. 36 y 37) que Sargent hizo en su viaje, que son vistas como notas, testimonios en forma de dibujo de lo que estaba viendo. Pero también, podemos suponer a Sargent siendo testigo de las fotografías difundidas de soldados gaseados, en fila, con los ojos vendados y cogidos de los hombros unos con otros (fig 38).

b.4 Paul Nash repite en la Segunda Guerra Mundial

Poco después del comienzo de Segunda Guerra Mundial, Paul Nash fundó la *Arts Bureau for War Service* (Oficina de Artes para el Servicio de la Guerra), una organización destinada a proporcionar apoyo para el artista durante la guerra⁷¹. Además, durante la Segunda Guerra Mundial, y con la experiencia de la anterior guerra, Gran Bretaña toma la delantera y crea un alto Comisionado para establecer un programa de guerra, el WAAC (*War Artists Advisory Committee*). En 1939, el Ministerio de información inglés nombró a Kenneth Clark como presidente del Comité Asesor de Artistas de la Guerra.

La oficina de Nash pronto fue reemplazada por WAAC. Este comité se reunió por primera vez en noviembre de 1939. En diciembre de ese mismo año, la *National Gallery* de Londres, dirigida por Kenneth Clark (1903-1983) desde 1934, ya expone algunas de las primeras obras producidas por la acción de este programa. Siempre hubo latente un problema: el conflicto entre los deseos de Clark, que pretendía obras que apuntasen a la innovación creativa, y el propio Ministerio Militar que buscaban obras más convencionales y descriptivas.

70. LITTLE, C.: *op.cit.*, p. 14.

71. McCLOSKEY, B.: *op.cit.*, p. 80.

En marzo de 1940, Nash recibe una carta nombrándole miembro del grupo de artistas de guerra. Es encomendado a producir imágenes para el Ministerio del Aire. El pintor debía realizar imágenes de la *Royal Air Force* británica, para el estamento de defensa, consistiría en representar los heroicos vuelos y duelos entre los aviones ingleses y los aviones alemanes, con “memorables” derribos e “inevitables” muertes. Era el comienzo de una disputa entre si la imagen producida debía contribuir “artísticamente” o documentalmente.

Una enfermedad grave en los bronquios no permitió a Paul Nash participar de primera mano en las misiones de las fuerzas aéreas. Su serie de acuarelas *“Aerial Creatures”* no está realizada delante de las operaciones militares, y sus imágenes tienen modos que remiten a algunas propuestas surrealistas: un paisaje idílico inglés con un sol rojizo del atardecer, y entre el maíz unos extraños trozos de fuselaje con la marca de la *Luftwaffe* (fig. 40).

En marzo de 1942, Nash escribe un artículo para la revista británica *Vogue* que titula “The personality of Planes” (“La personalidad de los aviones”) donde hace una descripción del por qué de su visión antropomórfica de los aviones.

Los oficiales de la *RAF*, se opusieron a estas libertades artísticas, prefiriendo que las imágenes producidas por Nash de sus operaciones estuvieran más cerca de la realidad, prefiriendo obras “documentales” de lo que estaba sucediendo. Él se defendió argumentando que su experiencia en la Primera Guerra Mundial le había abocado a huir de un tratamiento heroico de la acción militar, acercándose a interpelar al espectador con la faceta terrible de la guerra⁷². Escribía en marzo de 1941 al ministerio de información:

*“(...) me gustaría dar una sensación de terrible fantasía a algo suave pero alarmante. Es difícil. Sé lo difícil y no me jacto de que he tenido éxito, excepto de vez en cuando”*⁷³.

Nash fue destituido de su comisión en el Ministerio del Aire y se coloca directamente bajo la WAAC, de Kenneth Clark. Y es aquí, en 1941, donde produce dos de sus trabajos más conocidos *The Battle of Britain* y *Totes Meer*.

En *The Battle of Britain* (fig.41), Nash nos hace partícipes de un gran espacio donde los aviones han dejado en el aire las marcas de su paso. Nash dibuja la huella, la prueba de que ha habido un combate en el aire, las estelas de humo de los reactores. El humo que sale de lo que parece un avión derribado. Nash realiza la pintura de un dibujo efímero, la pintura de una “garabato” de humo que no perdurará en el cielo, ya que las estelas desaparecerán.

Paul Nash se dejó fotografiar delante de un avión derribado (fig. 39), con su cuaderno de pliegos grandes toma apuntes de lo que tiene delante, la pintura y el dibujo como testimonio de un acontecimiento, como si de algún modo enviasen a “expertos en imágenes” a ver y capturar lo ocurrido, a pesar del peligro que conllevaba⁷⁴.

72. McCLOSKEY, *Ibidem*, p. 80.

73. *Ibidem*.

74. Durante las hostilidades y puesta en peligro de los artistas comisionados por la WAAC, hubo también fallecidos, es el caso de los británicos Thomas Hennell (1903-1945), Eric Ravilious (1903-1942) o del jovencísimo Albert Richards (1919-1945).



Fig. 39 Paul Nash dibuja restos un avión en 1940.

Fig. 40 Paul Nash, *Bomber in the Corn*, 1940. (Grafito y acuarela sobre papel, 39,4 x 57,8 cm.)

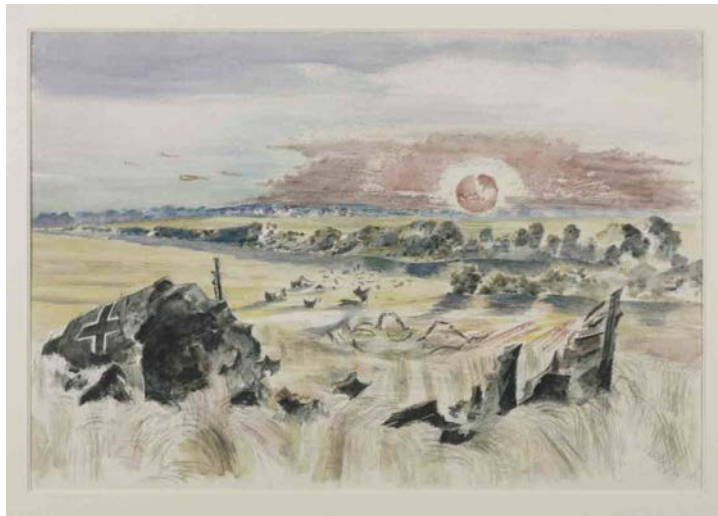


Fig. 41 Paul Nash, *Battle of Britain*, 1941. (Óleo sobre lienzo 121,9 x 182,8 cm.)



b.5 Testigos en el suburbano: los refugiados del *blitz*

En septiembre de 1939, con el inicio de las hostilidades, Londres sintió la posibilidad de ser bombardeada por los aviones alemanes, es decir de sufrir los temidos *blitz* (bombardeos aéreos). La ciudad trató de ser cauta, y cerró todo tipo de centros culturales, salas de conciertos y también museos. Una excepción fue la National Gallery dirigida por Kenneth Clark, que a pesar de que sacó del edificio todas las grandes obras y las ocultó en Gales, mantuvo una cierta actividad dentro de las salas del museo⁷⁵.

Como ya hemos visto, Clark fue el gran impulsor e instigador del programa de la WAAC (War Artist Advisory Comité), “reclutando” artistas para dicha causa y realizando exposiciones de sus testimonios de guerra.

La población asustada por lo imprevisible de los ataques optó por refugiarse en los andenes del metro para pasar la noche, protegiéndose bajo tierra de las bombas alemanas. El suelo de andenes y los pasillos del suburbano de Londres se convirtieron así en un espontáneo y repentino refugio para londinenses. Estos hechos quedaron registrados por fotógrafos como es el caso, por ejemplo, del británico Bill Brandt (1904-1983) (fig. 44).

Pero no pocos artistas plásticos decidieron bajar al subterráneo en busca de composiciones de los durmientes sobre el frío suelo de los túneles del metro. El metro y su nueva utilización protectora sirvieron como temática para trabajos pictóricos de numerosos artistas como era el caso del británico de origen polaco Feliks Topololsky (1907-1989), o los también británicos Edward Ardizzone (1900-1979), Walter Bayes (1869-1956), o el “artista de guerra” Anthony Gross (1905-1984). Entre los artistas que utilizaron estos motivos para su trabajo encontramos también a Henry Moore, y su famosa serie titulada *Shelter Drawings* (“Dibujos de refugio”). Henry Moore fue solicitado por Kenneth Clark para participar en el programa de la WAAC, solicitud que aceptó.

Marta Ruiz del Árbol⁷⁶ cuenta cómo la noche del 11 de septiembre de 1940, Moore volvía con su esposa de una cena en metro, y el artista quedó impactado por las escenas que se encontraba a su paso de cada una de las estaciones. Multitud de cuerpos tumbados, amontonados unos con otros, para protegerse del frío. Madres, que abrigadas con mantas, guarnecían a sus hijos dormidos. La imagen en cada parada eran grupos de personas que ocupaban todo el espacio sentados o tumbados sobre improvisados colchones hechos con ropa, mantas y maletas. Andenes cubiertos de carteles informativos y publicitarios de productos de consumo y acontecimientos culturales que servían como decoración del nuevo dormitorio colectivo. Cientos de personas acurrucadas con los ojos a medio cerrar mientras oían los estruendos sordos y graves de las bombas explotando sobre la ciudad.

Esta imagen quedó registrada en la memoria del testigo Moore, y a los pocos días decidió dibujar aquellas escenas. La primera la tituló *Mujeres y niños en el*

75. RUIZ del Árbol, Marta: “Un artista en guerra, Henry Moore y sus Escenas de refugio”, en la publicación periódica on-line *Ventanas 1* del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Junio 2010, pp. 11-14.

76. *Ibidem*.



Fig. 42 Henry Moore, de izq. a der. *Shelter Scene: Bunks and sleepers*, 1941 (acuarela, gouache y dibujo sobre papel); *Woman seated in the Underground* (gouache, lápiz, tinta, acuarela y crayon sobre papel). Fotografía tomada por el doctorando.

metro, en septiembre de 1940. No obstante, por dos razones incluimos a Moore como artista en la tipología de “notario”: la primera, por las continuas “bajadas” que éste hacía al suburbano en busca de imágenes (fig. 42), de acontecimientos que registrar, que memorizar. Pasaba horas mirando las escenas que allí tenían lugar, donde él mismo no tenía nada que ver con aquello, no era autor, pero sí era observador; y la segunda razón deriva de que, aunque intentaba pasar desapercibido, sí tomaba pequeños apuntes (fig. 43) de la situación de las personas que allí encontraba.

Más tarde estos pequeños y breves esbozos los pasaba a unos cuadernos en su estudio. Allí reproducía aquellos primeros bosquejos *in situ* en cuadernos. Es el caso de *Mujeres y niños en el metro* (fig. 45) de 1940, considerado el primero de ellos, un trabajo que utiliza lápiz, ceras, carboncillo, acuarela, pluma y tinta, en unas medidas de 28 x 38 cm. Algunos de estos trabajos los pasaba a soportes mayores y más elaborados, donde volvía a usar distintas técnicas secas y húmedas.

Además, Moore utilizó la técnica que él mismo llamó la del “Two-way sectional line method of drawing”, donde trazaba líneas horizontales sobre los contornos para realizar los volúmenes. Todo este despliegue de técnicas y distintos procedimientos era muy complicado llevarlo a los andenes, por lo que podríamos decir que trabajó de memoria. Moore elaboró estos dibujos entre septiembre de 1940 y el verano de 1941, realizó más de sesenta dibujos de los cuales la WAAC adquirió diecisiete que expuso en la *National Gallery*⁷⁷.

77. *Ibidem*, p. 14.



Fig. 43 Henry Moore toma apuntes en la estación de metro de Holborn, 1943. Del documental de Jill Graigie *Out of Chaos* (foto de Lee Miller).



Fig. 44 Bill Brandt, *Shelter Underground*, 1940-41.

Fig. 45 Henry Moore, *Mujeres y niños en el metro*, 1940. (Lápiz, lápiz de cera, carboncillo, acuarela, pluma y tinta, 28 x 38 cm.)





Fig. 46 Will A. Ogilvie con uniforme delante de algunos de sus trabajos, en 1944.



Fig. 47 Major W.A. Ogilvie, *Hombres de la 4ª División Acorazada Canadiense* cerca de Bretteville-le-Rabet, en agosto de 1944.

b.6 El programa canadiense en la Segunda Guerra Mundial

En el mismo momento que el programa fue puesto en marcha por Inglaterra, otro nombre se hace fundamental en los impulsos dados a este tipo de programas de arte de guerra de mediados de los años treinta. Se trata del canadiense Vincent Massey (1887-1967), nombrado desde 1917 Alto comisionado de Canadá para Gran Bretaña. Éste se pone en contacto con las autoridades de su país con la intención de proponerles que creen su propio proyecto de arte de guerra. La sugerencia es recibida por H.O. McCurry, Director de la National Gallery de Canadá, y sucesor de Eric Brown en el puesto, quien, a pesar de la indiferencia inicial, comienza a proyectar en Canadá un nuevo programa de Arte de Guerra. En este caso, las intenciones previas son distintas a lo ocurrido durante la Primera Gran Guerra, porque las obras debían centrarse en la miseria y la destrucción, con cierto aire deshumanizado, las obras producidas fueron de formato pequeño⁷⁸.

Algunos pintores canadienses, llamados por las obras que se habían creado en la Primera Guerra Mundial y el conocimiento de dicho programa, se prestan a listarse en el ejército. Los primeros son E.J. Hughes y O.N. Fisher, más tarde Lawren P. Harris, todos ellos obtienen la gradación de segundo teniente. Massey consigue⁷⁹ también que William Abernethy Ogilvie (fig. 46) (1901-1989) participe y se adjunte a la sede militar canadiense como artista.

Nuevamente el programa se pone en marcha, y un grupo de pintores experimentados (algunos en conflictos) vuelven a viajar a Europa con el objetivo de realizar imágenes pictóricas (figs. 47 y 48) de los acontecimientos hostiles que estaban teniendo lugar. Militares cargados de bártulos para el trabajo artístico eran enviados a la guerra. Ogilvie, por su parte, trabajó después de 1945 en expresiones más personales con sus suaves acuarelas de pantanos y pastos⁸⁰.

78. Véase el artículo de Laura Brandon: "Canada's War Art. Dispatches: Backgrounders in Canadian Military History" en www.warmuseum.ca. El artículo ha servido, en buena parte, para armar este apartado.

79. BRANDON, Laura: *Art and War*, I.B, Tauris, New York, 2007, p. 68.

80. RUSSELL Harper, J: *Painting in Canada: A History*, University of Toronto Press and Les Presses de l'université Lava, 2000 (1966), p. 312.



Fig. 48 Major W.A. Ogilvie acuarela de los tanques del 20º Regimiento Armado Canadiense” (llamado también: “The Sherbrooke Fusiliers Regiment”). Cruce el Orne cerca de Caen por Ferry, 19 de julio de 1944.



Fig. 49 Orville N. Fisher, *D-Day Normandy The assault*, 1945.

Fig. 50 Henry Lamb, *Retrato del soldado Lloyd George Moore*, 1942. (Óleo sobre lienzo, 91,5 x 77,7 cm). Según aparece en la web del *Canadian War Museum* el “antiguo título de esta pintura era un piel roja en el Canadian Royal Artillery”.





Fig. 51 Bobak se alistó como dibujante en el CWAC (*Canadian Women's Army Corps*). Artista de guerra entre 1945 y 1946.



Fig. 52 Pegi Nicol MacLeod, *Untitled*, 1944. (Óleo sobre lienzo, 57,4 x 78,2 cm.). Entre 1944 y 1945, se le encargó la misión de registrar diferentes actividades de las mujeres que servían en el Ejército y la Armada.

En 1940, se nombra al Major C.P. Stacey como agente histórico del Ejército Canadiense en Londres. Massey y McCurry tuvieron en él un gran aliado para sus pretensiones. En 1941 se envía al artista inglés Henry Lamb (fig.50) a que pinte al ejército canadiense en Inglaterra. A pesar de todo, hay muy poco registro de estos primeros tres años. En 1942, Massey vuelve a hacer la petición de un programa de Arte Oficial, llegando a la misma mesa del Primer Ministro Willian Lyon Mackenzie King⁸¹, que finalmente se aprobó, constituyéndose formalmente en 1943, un grupo numeroso de artistas que se dividieron entre los diferentes ejércitos.

Molly Lamb Bobak (fig. 51) (n. 1922), de veintitrés años de edad, había sido soldado del ejército canadiense. A ella se le permitió pintar dentro de Gran Bretaña, concediéndole salir del país una vez acabada la guerra. En 1944, se contrata a otra mujer, Pegi Nicol MacLeod⁸² (fig. 52), que trabaja sobre la mujer en Ottawa. Además, otras mujeres que trabajaron de artistas en los campos de batalla son Lucy Kemp-Welch (1869-1958) en la I Guerra Mundial y Laura Knight en la II Guerra Mundial.

En ocasiones los artistas no estaban bien preparados para la labor encomendada, que no era otra que registrar lo que veían. Sus estudios en la tradición del paisaje no resultaban muy útiles en el campo de batalla, donde se les reclamaba rapidez, destreza, precisión, trabajar con y desde el detalle los uniformes, las máquinas, los vehículos, las armas, etc., en definitiva, documentar cada pormenor.

El capitán O. N. Fisher estuvo en el *día D*, el 6 de junio de 1944. Llevaba atado a las muñecas papel resistente al agua, y después de correr por la playa desde el barco que le transportaba y desde el suelo, Fisher hizo unos rápidos bocetos de lo que veía a su alrededor⁸³. Más tarde realizó unas enormes acuarelas (fig. 49) donde escribió la hora, la fecha y el lugar y las unidades representadas implicadas en el acontecimiento. En decir, las acuarelas finales no estaban hechas en el mismo momento, sino trabajadas a partir de apuntes tomados “en vivo”.

81. Primer ministro canadiense entre 1921 y 1943.

82. Véase BRANDON, Laura: *Pegi by herself: The Life of Pegi Nicol MacLeod, Canadian Artist*, McGill-Queen's Press, 2005.

83. www.warmuseum.ca/cwm/exhibitions/artists/fisher1eng.shtml [Consultado 20 de julio de 2014]

Fig. 53 Capitán George D. Pepper, pintando las ruinas del Palacio de Justicia y cárcel de Cleve (Alemania) el 9 de marzo de 1945. Fotografado por el también canadiense Barney J. Gloster.



También otros aristas que participaron en la Segunda Guerra Mundial son los canadienses Capitan George D. Pepper (fig. 53) (1903-1962), del 2nd *Canadian Infantry Division*; y Charles Fraser Comfort (fig. 54) (1900-1994), nacido en Escocia, se trasladó a los doce años con su familia a Canadá. Comfort participó en la promoción del programa de arte de guerra canadiense.

En octubre de 1939, Comfort era instructor de rifle en el cuerpo de entrenamiento de Oficiales de Canadá. En febrero de 1943 fue comisionado como teniente en la *Canadian Active Service Force* para servir como artista oficial de guerra. Sirvió en Inglaterra (en el *Corps of the Royal Canadian Engineers* y en la *16th Battery Light Anti-Aircraft Regiment*), Italia (se unió a la *1st Canadian Infantry Division*), Alemania y el nordeste de Europa. A la vuelta de la guerra trabajó en distintas universidades, y, además, entre 1960 y 1965 fue director de la *National Gallery* de Canadá.

Sobre su tiempo en el frente Sam Hughes, en su libro *Steering the Course: A memoir*, recuerda a Charles Fraser Comfort como un talentoso paisajista, retratista y muralista, que recogía en su cuaderno de artista la experiencia que vivieron juntos:

*“Nuestras peregrinaciones juntos desde Aldershot a la Primera División de Canadá en Italia, el convoy de catorce barcos en el que navegamos durante nueve días barriendo hacia el oeste en el Atlántico para evitar los Cóndores inquisitivos, el paso de la noche a oscuras por el Estrecho de Gibraltar, incongruentemente recortado a contra la luz por la brillante de Tánger (...)”*⁸⁴

Comfort trabajó directamente sobre el campo de batalla. Con los bártulos de pintor, con la paleta, caballete y sus acuarelas, trataba de captar todos los detalles que veía. Sus trabajos están enfocados con rigurosidad en la representación de los hombres y las máquinas. Su trabajo es minucioso y detallista.

En 1946 Comfort fecha su pintura al óleo titulada *Dieppe Raid* (fig. 55). Con este título el artista hace referencia a unos hechos sucedidos el 19 de agosto de 1942, es decir, cuatro años antes. Comfort realiza un pintura «de memoria» del acontecimiento. Ese día llegaron a la costa francesa cinco mil hombres inexpertos en la vivencia de la guerra procedentes de Canadá, y otros mil más desde Inglaterra. Francia estaba ocupada y el desembarco en el puerto francés de Dieppe consistía en un ataque anfibio con el objetivo de destruir el campo de aviación, puerto e instalaciones de radar. El desembarco, que ya había sido pospuesto una vez, fue un rotundo fracaso. Las defensas alemanas destruyeron un destructor y treinta y tres barcos destinados al desembarco, además casi cuatro mil hombres perdieron la vida o fueron capturados, cuestión que suscitó el cuestionamiento en la opinión pública acerca de la utilización de las tropas canadienses por parte británica⁸⁵.

Comfort trabaja con las imágenes realizadas a acuarela y sobre todo con los recuerdos. Además en 1956 escribe, a modo de memorias, un libro titulado *Artists*

84. HUGHES, Sam: *Steering the Course: A memoir*, McGill-Queen's University Press, Ontario, 2000, p. 95.

85. PALMOWSKI, Jan: *Diccionario de la historia universal del siglo XX*, (Teresa Garín Sanz de Bremond, trad.), Editorial Complutense, Madrid, 2002, p. 218.



Fig. 54 Charles Fraser Comfort, pintando en Italia durante la Segunda Guerra Mundial.

Fig. 55 Charles Fraser Comfort, *Dieppe Raid*, 1946. (Óleo, 91,4 x 152,7 cm.)



*at War*⁸⁶. En esta pintura rescata las figuras de perfil de soldados, con el uniforme y el casco que les identifica como canadienses, que corren agachados por la playa hacia las posiciones enemigas, mientras los obuses no paran de caer y explotar muy cerca de ellos, convirtiendo la escena en la escenografía de una trampa sin salida. Muchos están representados cayendo, otros ya yacen en la arena.

86. COMFORT, Charles: *Artists at War*, Ryerson Press, Toronto, 1956.

Fig. 56 “Bill” Mauldin dibujando en el frente durante la Segunda Guerra Mundial.

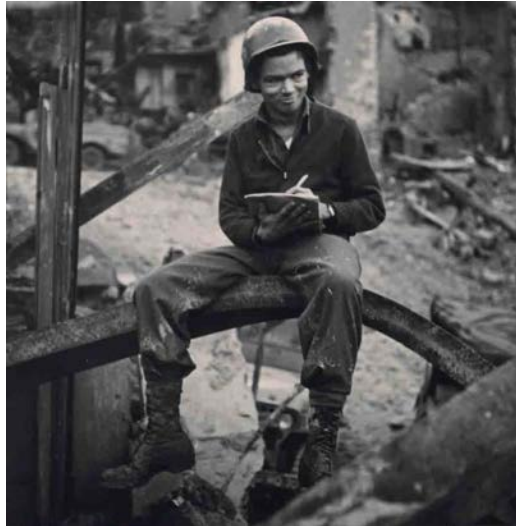
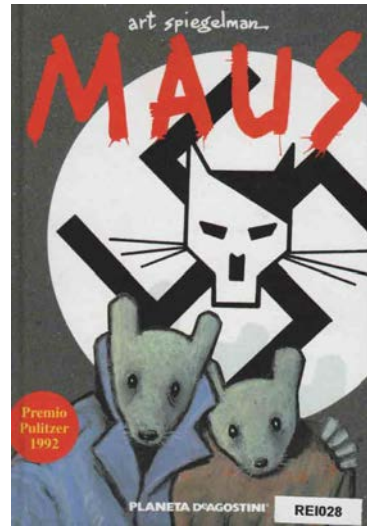


Fig. 57 “Art Spiegelman, *My Father Bleeds History* (*Maus: A Survivor's Tale*), publicado en 1986.



b.7 También el cómic

En 1940, a la edad de diecinueve años, el estadounidense William Henry “Bill” Mauldin (1921-2003) entró a formar parte del ejército de EEUU, sirviendo durante más de tres años en la Segunda Guerra Mundial (fig. 56). Mauldin consiguió trabajar para la unidad de prensa, donde comenzaría una serie de viñetas que satirizaban algunas de las situaciones que él mismo experimentaba.

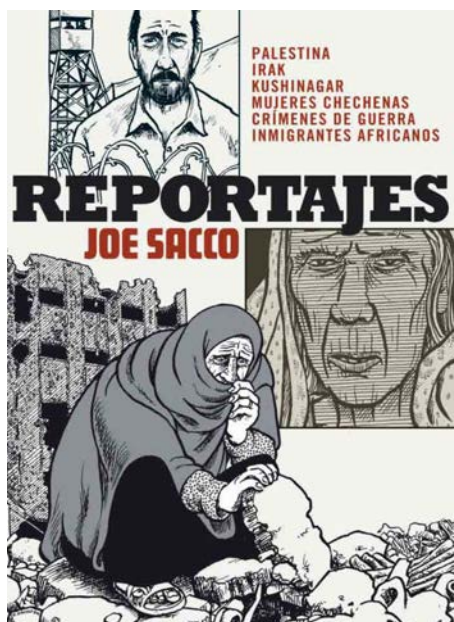
Para ello Mauldin creó dos personajes: Willie y Joe. Estos dos soldados aparecían siempre sin afeitarse, aburridos, apáticos, llenos de pulgas y de piojos, quejándose de todo, de la comida, de los lugares donde dormían, y también de sus mandos con sus absurdas órdenes (como la de ir siempre afeitados, incluso en el frente de batalla). Mauldin elaboraba una imagen muy distinta de la heroica que se le suponía a los soldados. Su visión estaba alejada de la “imagen” general de lo que era ir a la guerra, pero cerca de la realidad. Esta circunstancia sirvió para popularizar las viñetas entre las tropas. Mauldin publicaba sus dibujos en varias publicaciones, como “*Barras y estrellas*” o “*Las noticias de la 45ª división*”. En un momento de 1943 que Mauldin fue herido, se le proporcionó un vehículo para poder ir y volver del frente recogiendo información, captando datos, tomando ideas y bocetos que formarían parte de sus viñetas. Esta circunstancia hizo que cada dibujo de Willie y Joe, no fuera otra cosa que su propia visión de los acontecimientos.

Son muchos los ejemplos recientes de dibujantes de cómic que tratan acontecimientos bélicos. Por ejemplo, en 1986 el estadounidense Art Spiegelman publica *My Father Bleeds History* (Mi padre sangra Historia) (fig. 57), primera parte de *Maus: A Survivor's Tale*, una novela en formato comic realizada a partir de una entrevista que realiza él mismo a su padre, Vladek Spiegelman, sobre su experiencia como judío polaco y superviviente de la *Soab*. La segunda parte se publicó en 1991 bajo el título de *And Here My Troubles Began* (Y allí empezaron mis problemas).

Otro caso es Joe Sacco, un dibujante y periodista nacido en 1960 en Malta, y considerado uno de los precursores del *reporterismo* en cómic. Estuvo en Sarajevo, con los marines en Irak y en Palestina, donde estuvo unos meses a mitad de los

Fig. 58 Joe Saaco, Portada de la publicación *Reportajes*, 2001.

Fig. 59 Aleksandar Zograf, *Cómo fui bombardeado por el mundo libre*, 1999.



años noventa en la franja entre Gaza y Cisjordania, y después ha vuelto a ir en 2001, 2002 y 2003. De sus experiencias en aquel territorio elabora trabajos como *Footnotes in Gaza*⁸⁷ (fig. 58). A la pregunta de cómo trabaja, el propio Sacco afirma: “Hago decenas de entrevistas, como cualquier periodista. Sin embargo, lo que necesito son sugerencias visuales, así que a veces planteo a mis fuentes preguntas muy raras, del tipo: “¿Cómo ibas vestido?”. No paro de tomar fotos de los mismos detalles: un coche, una casa; a la hora de representarlo no quiero inventar nada. Dibujo sólo cuando no es recomendable sacar la cámara, en los check point, por ejemplo”⁸⁸.

Otro ejemplo sería el del serbio Aleksandar Zograf (seudónimo de Sosa Rakezic), nacido en 1963 en Pančevo, testigo en primera persona de una guerra que se producía a las puertas de su casa. En los años noventa realizaba semanalmente una tira (*Regards from Serbia*, publicados en su conjunto en tres volúmenes: *Cómo fui bombardeado por el Mundo Libre* (fig. 59), *¿Vida en los Balcanes?* y *Fin de siglo* sobre lo que los acontecimientos que estaban ocurriendo. Éstas eran enviadas a publicaciones alternativas que en ocasiones las publicaban la misma semana en la cual habían sido realizadas. Desde la ventana de su apartamento, Rakezic observaba cómo la OTAN bombardeaba su ciudad natal. Un día las bombas cayeron sobre una refinería cercana, y al asomarse para ver que ocurría vio “*apenas la niebla blanca, como si todo el mundo hubiese desaparecido*”⁸⁹.

Un caso más sería el dibujante japonés Kaiji Nakazawa (1939-2012) que vivía en Hiroshima cuando se produjo la explosión nuclear de 1945. En 1972, decide escribir su historia *Ore wa Mita, I Saw It: The Atomic Bombing of Hiroshima: A Survivor's True Story* (*Yo lo vi: la bomba atómica de Hiroshima: la verdadera historia de un superviviente*).

87. Entrevista realizada por Lucía Magi para *El País*, el 25 de octubre de 2009. http://elpais.com/diario/2009/10/25/cultura/1256421601_850215.html

88. *Ibidem*.

89. www.aleksandarzograf.com/whois.html

b.8 Dentro-del-campo

*"Estábamos muertos y podíamos respirar"*⁹⁰.

Paul Celan, *Recuerdo de Francia* (1948)

*"Hasta la más afilada conciencia del peligro puede degenerar en cháchara. La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía"*⁹¹.

Theodor W. Adorno

Adorno no nos dice que no se pueda hacer poesía después "de lo que pasó" en Auschwitz, sino que nos dice que hacerla es cosa de la barbarie. Pero, ¿cómo se define la poesía que se hizo dentro de los lugares donde la atrocidad "pasó"? ¿cómo actuar ante las imágenes manuales que consiguieron sobrevivir, como testimonios sobre papel, a unos hechos consistentes en una sofisticada maquinaria de borrado de personas, de memoria y de las huellas del mismo proceso de borrar?

Este pequeño apartado dentro de los antecedentes, ni mucho menos quiere hacer justicia sobre una de las más evidentes oquedades que tiene esta tesis: las elaboraciones en forma de imágenes manuales que en forma de testimonio desesperado se realizaron dentro de los campos de concentración y de exterminio.

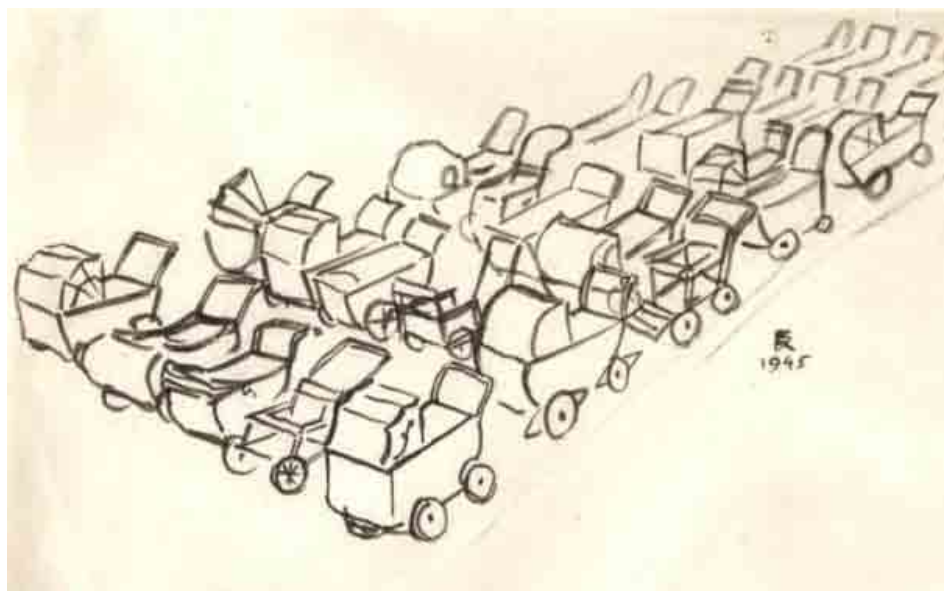
Somos conscientes que en estas investigaciones hemos dejado fuera muchos de los testigos que, desde dentro de los confinamientos nazis de la Segunda Guerra Mundial, hicieron dibujos y pinturas de lo que estaba pasando detrás de las alambradas. Hubiera sido éste un camino indagador a elegir, pero rápidamente inundaría todo, con un tema que no se acaba, del cual siempre habrá nuevas formas de verlo, nuevas caras ocultas. Hay una gran acumulación de documentación escrita y además la red está repleta de lugares a modo de inventarios donde se citan y enumeran obras y autores.

En este sentido, por ejemplo, se puede acceder al sitio *web* www.auschwitz.org que ofrece a los usuarios archivos compuestos de imágenes realizadas dentro de los campos. Imágenes como el dibujo desconcertante que realizó Francis Reisz de un grupo de carros para bebés (fig. 60). El dibujo de una ordenación de carros en perspectiva, unos con la capota levantada y otros no, que parecen hablar de los métodos terroríficamente organizados en que era convertido el día a día dentro de los campos. Al mirar el dibujo no se aprecian muertos, ni heridas, ni hay gestos de dolor, pero se percibe algo aún más trágico: la inutilidad de unos objetos que dentro de los campos ya no eran útiles, ya no había padres para empujarlos, ni niños para ocuparlos.

90. CELAN, Paul: *Obras completas*, (José Luis Reina Palazón, trad.), Editorial Trotta, Madrid, 1999, p. 57.

91. ADORNO, Theodor W.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Ediciones Aial, Barcelona, 1962, p. 29.

Fig. 60 Francis Reisz, *Pushing chairs*, 1945 (13 x 20,8 cm.) Birkenau State Museum.



Se conserva también un testimonio, en forma de imagen manual, de un testigo llamado Siwierski, que consiste en un pequeño bosquejo de cuatro figuras que comen sentadas en el suelo (fig. 61). Se trata de cuatro escorzos de trazo rápido. Los cuatro parecen concentrarse en la comida, sólo uno de ellos mira al dibujante.

Con un trazo más acabado Baraś-Komski, fecha en 1945 la imagen de un oficial nazi que trata de impedir que una madre se acerque su hijo (fig. 62). El oficial sostiene en su mano derecha un fusil, mientras con la mano izquierda la agarra por el pelo. En el suelo yacen algunos bebés. La perspectiva es un contrapicado, como si el dibujante, o el testigo, estuviera viendo desde el suelo la escena. La posición elegida por el testigo bien podría ser un escondite, un testigo que ve sin dejarse ver. No obstante, en esta imagen se intuye la débil posibilidad de estar realizada mientras ocurría el hecho. Parece difícil de creer que el dibujante clandestino pudiera tener la oportunidad de trabajar *al natural*.

Imágenes cruentas, escenas de dolor y sufrimiento. A estas imágenes se les conoce como arte de la *Shoah*. Imágenes realizadas por artistas que estuvieron presos durante los años que duró la ocupación nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Se trata de objetos e imágenes realizados dentro de los guetos, en los campos de concentración y exterminio y por personas escondidas en los bosques. Son imágenes elaboradas con materiales encontrados, que reflejaban la pulsión de querer dejar constancia de aquello que estaban viviendo desde la clandestinidad.

*"Su fiel testimonio valiente y fascinante que nos permite, aunque sólo sea por un breve momento, percibir la realidad, por lo que a menudo se considera como imposible de describir. Los bocetos, los dibujos y las pinturas no son ni una cuenta ni una acusación, sino más bien son un testimonio de la forma más noble de representar una declaración desafiante de la victoria del espíritu humano"*⁹².

92. "Their faithful, courageous and fascinating testimony permits us, if only for a short moment,



Fig. 61 Włodzimierz Siwierski, *Soup*, 1940 (10 x 16,2 cm.)



Fig. 62 Jan Barań-Komsk *Mother's tragedy*, 1945 (19,8 x 26,3 cm.)

El interés por las imágenes arañadas a la muerte no era nuevo. Unos pocos años antes, durante la Guerra Civil Española, en Francia habían tenido mucho éxito las imágenes que llegaban del conflicto del país vecino.

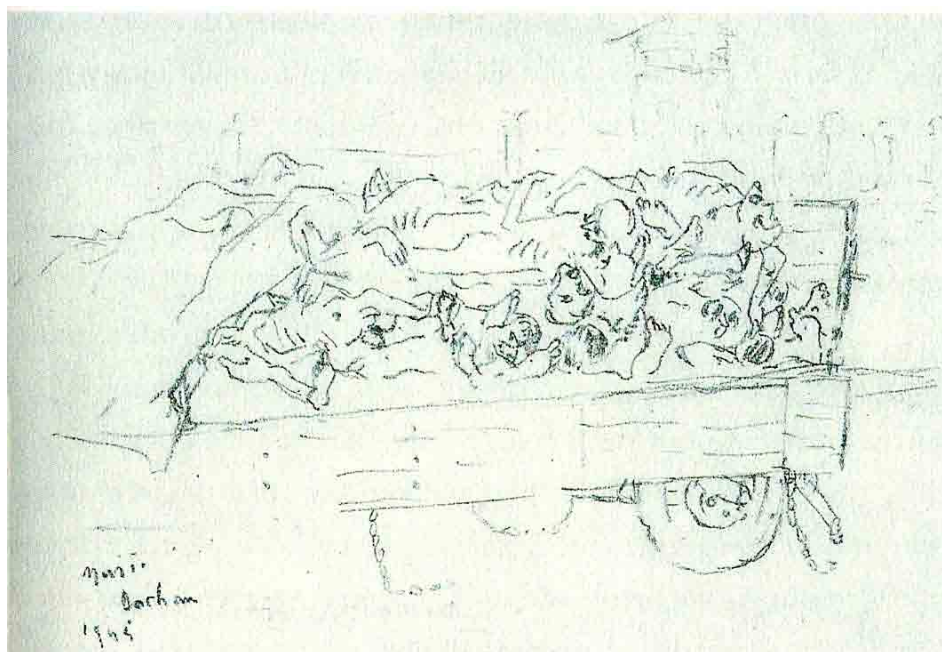
“ ‘La mansión de la Cultura’ (París) aproximadamente por el mes de junio o julio de 1939, expuso una serie de obras recolectadas por campos y refugios de españoles. El éxito de aquel arte triste y vigoroso, trazado por manos llenas de visiones desfavorables de la vida humana fue palpable. Y publicaciones parisinas ocuparon sus páginas en reproducir y comentar los trabajos. Su verdadero éxito estuvo en una mejor comprensión sobre el problema que asolaba a los campos donde vivían los artistas”⁹³.

Asimismo, las imágenes de la guerra después de 1945 seguirán con su tendencia a expandirse y a publicitarse. Muchas de estas imágenes fueron elaboradas dentro de los campos de confinamiento nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Nombres de personas que en un momento u otro trabajaron, desde las artes plásticas, con los acontecimientos que vivieron en sus propias carnes, por ejemplo: Władysław Siwek, Ester Lurie, Jonasz Stern, Szymon Szerman, Ella Lebermann-Shiber, Jerzy Fuks, Leo Haas, Janina Tollik, Maria Hiszpanska-Neumann, Xawery Dunikowski, Julian Studnicki, Halina Olomucki, Mieczysław Watorski, Janina Lakomska, Jerzy Adam Braunhuber, Jan Komski, Malva Shaleck, Selma Waldman, Bronisław Linke o Howard Oransky, entre otros muchos y otras muchas.

to sense the reality, so often considered as impossible to depict. The sketches, the drawings and paintings are neither an account nor an accusation, but rather, are a testimony of the noblest form – they represent a defiant declaration of the victory of the human spirit”. En www.yadvashem.org [Consultado el 22 de abril de 2014]

93. ARVERAS ORIA, C.: “Arte español en el exilio”, *España 1941*, nº 1, Bogotá, Octubre 1941, cita encontrada en CABAÑAS Bravo, Miguel: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, CSIC-Dpto. de Publicaciones, Madrid, 2005, pp. 110-111

Fig. 63 Zoran Music, *Carro de cadáveres*, 1945.



Son muchos los que luchaban “*contra lo inimaginable*”⁹⁴. En esta tesis todos ellos estarán representados en la figura del pintor esloveno Zoran Music (1909-2005), un testigo doble, que primero capturó *in situ* lo vivido dentro del campo y que, veinticinco años después, trabajaría de nuevo con el recuerdo del acontecimiento vivido.

En 1945, Music realiza entre otros dibujos *Carro de cadáveres* (fig. 63), dibujo realizado mientras él mismo estuvo prisionero (fue detenido y encarcelado en 1944) en el campo de concentración de Dachau. Este dibujo parece hablar de la cotidianidad, no sólo de su campo, sino de cualquiera de los lugares que reconocemos⁹⁵ de esa índole, Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald, Treblinka, etc.... Los dibujos “*hablan del cinismo de la sociedad europea y de la soledad*”⁹⁶. Se trata de escenas ocurridas ante un pequeño grupo de hombres, tras las alambradas, y a espaldas de la opinión pública.

En este dibujo se observan las influencias de Goya⁹⁷ (en 1936 Music había

94. DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo (Memoria visual del Holocausto)*, Barcelona, Paidós. 2004, p. 37.

95. El 5 de marzo de 2013 apareció en el diario El País un artículo de Jacinto Antón titulado: “Fue mucho peor”, donde se hablaba de nuevas investigaciones que cifraban los lugares de retención, entre guetos y campos, en 42.500. En el artículo no se hacía ninguna mención precisa de cuáles eran esas investigaciones. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/04/actualidad/1362429217_800888.html

96. DE BARAÑAMO, Cosme. “Music, el autorretrato permanente del yo como paisaje” en el catálogo *Donación*, Valencia, IVAM. 2001.

97. En 1936 Zoran Music había visitado varias veces el museo del Prado. Él se acordaba de Goya, de sus “Desastres de la Guerra”. Entre sus recursos plásticos, Music guardaba las líneas de Goya. Pero lo que seguramente le vino a la memoria fueron las frases que el pintor aragonés incluyó en sus estampas, “Yo lo vi” decía Goya; “Yo también lo vi”, parece decir Music, o más bien “lo estoy viendo ahora”.

visitado varias veces el museo del Prado) y Rembrandt, y de artistas vieneses de principio de siglo XX, como Klimt, Kokoschka y Schiele. Pero no es éste el interés de este trabajo; si no el hecho de ser “*una imagen simple, inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto*”⁹⁸.

El dibujo de Music es un intento de sobrevivir, a través del propio dibujo. Escenifica cada “acontecimiento”⁹⁹ vivido en el campo de concentración. Un documento conciso, que recuerda al *Yo lo vi* de los grabados de Goya, que se postula como un oteador¹⁰⁰. El trazo es vibrante y rápido. Un contorno es suficiente para representar los cuerpos amontonados en el carro. Algunas líneas paralelas para las costillas. Los cuerpos del “*carro de cadáveres*” no están acabados de contornear. Son cuerpos vacíos. Manos, pies, tórax, cabezas, todo revuelto. También son llamativos los círculos, de mayor a menor, con que construye los pies, es el mismo gesto que para las cadenitas de debajo de las tablas. Quizás le preocupase la falta de tiempo, miedo a ser descubierto y no poder acabarlo.

Music trabaja en los detalles con exactitud. El dibujo es rico en pormenores: líneas paralelas cuidadosamente realizadas forman las tres tablas del bajo del carro, los tornillos que unen las maderas, la compuerta que cierra por detrás del carro en una estudiada perspectiva deja ver unos pequeños agujeros de donde sobresale un palo, seguramente para asegurar el cierre. También dibuja el eje que une las ruedas, lo que parece un tubo de escape, incluso dos cadenitas con sus eslabones dibujados uno a uno. Al fondo algunos sutiles trazos recrean lo que parece una torre de vigilancia.

Una lona cubre parte del carro, aunque se intuye un amontonamiento paralelo de los cuerpos unos encima de los otros. Por lo tanto, parte de la siniestra imagen estaba tapada, ¿serían los propios verdugos los que, extasiados de la visión, tapaban parte de ella como alivio? ¿O el propio dibujante fue quien tapó parte de aquella realidad en su representación sobre el papel? Los cuerpos parecen levitar por encima del carro, como si no pesaran.

En una entrevista con Michael Peppiant, Music recuerda algunas de las escenas que vivió:

“Había escenas increíbles todos los días. Por ejemplo, a los nuevos prisioneros que llegaban en tren, a menudo les había faltado agua y comida durante dos a tres semanas. Cuando se abrían las puertas, decenas de cadáveres caían sobre los raíles. Otros prisioneros estaban completamente locos ya al llegar. En el campo había cadáveres por todas partes apilados unos sobre otros. Recuerdo a uno que se comía

98. DIDI-HUBERMAN, *op cit.*, p. 64.

99. Un acontecimiento individual e íntimo de Zoran Music, pero no cabe duda de la importancia histórica de lo que estaba pasando.

100. Oteador era una persona que dentro de los vagones de los trenes que llevaban a los campos de concentración alemanes, se subía a otros presos y miraba desde los respiraderos contando qué era lo que veía fuera. Desde el horror la nutrida acumulación de personas que eran hacinadas como animales, elegían a un avispado y ligero oteador que era encargado de hablarles de la realidad de fuera, de la otra realidad. (Mirar la palabra “artista”) DE AZÚA, Félix. *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Anagrama Colección Argumentos, 2003, p. 63.



Fig. 64 Zoran Music,
De la serie *Nosotros no
somos los últimos*, 1970.



Fig. 65 Zoran Music,
De la serie *Nosotros no
somos los últimos*, 1970.

*un trozo de pan y distraídamente lo ponía sobre la barriga de un muerto. Había cadáveres junto a las letrinas y cuando nos afeitábamos por la mañana, teníamos la costumbre de colgar el pequeño espejo del dedo o del pie del cadáver mas próximo, sin encontrar nada extraño en ello (...) A menudo pasaba cerca de los hornos crematorios donde había cuatro metros de cadáveres. Un amigo checo me decía: Ves, mañana o pasado mañana pasaremos por la chimenea. Nunca podrá volver a pasar algo parecido. Somos los últimos que veremos una cosa parecida*¹⁰¹.

La memoria se convierte en absolutamente necesaria. Ya no sólo sirve para elaborar (recordar) un determinado suceso, sirve para construir el presente. Music es un testigo que elabora *in situ* su testimonio. Tras la liberación de los campos, él sigue trabajando, pero deja de pintar cuerpos, y comienza realizar series de paisajes y escenas urbanas.

Jean Clair en su texto para el catálogo¹⁰² del museo del memorial judío de Washington, preguntó a Music si tenía intención de hacer una exposición retrospectiva sobre su experiencia con sus trabajos sobre los campos. El artista se negó, no pensaba que la vida que él había tenido dentro del campo de Dachau, en suelo alemán, tuviera que ver con otras experiencias en otros campos, por ejemplo los abiertos en Polonia.

De todos modos Music nunca negó la posibilidad de dar testimonio de lo que vio. Además, como recuerda Jean Clair, no era partidario de tildar los acontecimientos de “indecibles”, la *Shoah* como unos acontecimientos que no se podían transformar ni en los códigos del lenguaje hablado y escrito, ni tampoco convertirse en las formas y las estrategias de las imágenes. Porque “él consideraba que sí

101. PEPPIANT, Michael: “Conversaciones con Zoran Music” Catálogo *Zoran Music: Donación* Valencia, IVAM, 2001, p. 53.

102. CLAIR, Jean: “Un viaje con el verdugo” en Catálogo *Zoran Music: De Dachau a Venecia* Fundació Caixa Catalunya, Tarragona, 2008.

*habían tenido la suerte de escapar del exterminio, el único deber que les quedaba a los supervivientes era dar testimonio de ello, dar testimonio sin parar*¹⁰³.

Aquellos dibujos hechos con apenas una brizna de carbón, realizados sobre papeles gastados y húmedos encontrados por el campo eran dibujos-prueba. Music realizaba dibujos escondido en el *Revier* (palabra que se traduce del alemán como “zona” o “coto”). Dentro del campo de Dachau, se llamaba así a la enfermería donde se metían a los que sufrían enfermedades contagiosas. Los guardas se procuraban no entrar en estos lugares. Allí el prisionero se escondía para realizar sus dibujos de los enfermos, de los moribundos, de los muertos. Era el lugar donde él dibujaba entre las pocas fuerzas vivas que había en aquel espacio envenenado pero que *“realmente era la antesala de la muerte”*¹⁰⁴. Music dibujaba rodeado de cuerpos moribundos y también de cadáveres. En este sentido resulta propio recordar a Jean Clair cuando escribe:

*“la muerte trabaja como un artista: modela las formas. La labor del pintor es acabar la obra, continuar la obra de la muerte. (...) Él es quien recuerda que la muerte llegará”*¹⁰⁵.

Tres décadas después hace memoria, y como en una especie de declaración, “vuelve” a lo que en el pasado sucedió, a lo que él mismo vio.

Después de la liberación Music se pasa años pintando paisajes, que a veces recuerdan a los paisajes del campo de concentración. Pero, en 1970, comienza una inquietante serie que denomina con un no menos revelador título: *Nosotros no somos los últimos* (figs. 64 y 65), donde recupera los temas de 1944 y 1945.

Las nuevas imágenes se presentan “depuradas” de elementos anecdóticos. Se centra en la figura humana, traza cuerpos con líneas simples, casi a punto de romperse. Cuerpos aislados en el papel, cabezas convertidas en volúmenes llenos de huecos negros que reproducen los ojos, las fosas nasales, la boca. Es carnalidad, es exterior, ha desaparecido lo espiritual, *“como si el cuerpo humano no fuera más que otro entre cualesquiera de los objetos que por allí pueden encontrarse”*¹⁰⁶. Los rostros se aparecen donde se supone que deben estar pero, sólo eso, se aparecen, y tan rápido como se vuelven figura¹⁰⁷, se desfiguran.

Se trata de rostros atrapados en tres zonas restringidas por distintas circunstancias: en primer lugar en el *revier* (la enfermería infectada); en segundo lugar en los trozos de papel que Music encontraba y garabateaba; y en tercer lugar en la memoria, en los sueños y en las pesadillas, que treinta años después vuelven a despertarse y a poder verse.

103. Todas estas miradas con ventajas e inconvenientes. Por ejemplo, *“la cercanía facilita el fanatismo, una anulación absoluta de la racionalidad y una entrega a las emociones”*. *Ibidem*, p. 18.

104. Nos dice Jean Clair al hablar de estas enfermerías. En Catálogo *Zoran Music: De Dachau a Venecia* Fundació Caixa Catalunya, Tarragona, 2008.

105. CLAIR, J.: *op. cit.*, p. 23.

106. BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*, Madrid, Ed. Siruela, 2004, p. 30.

107. En el texto de Jean Clair se hace referencia a cómo los SS se niegan a llamar cadáveres a los cuerpos ya muertos, los llamaban *figuren*, figuras o maniquíes.

Ya no está delante de la tragedia, ahora recurre al recuerdo. En él mismo encontramos la distancia de estar presente y de recordar aquella vivencia. Las imágenes de los años setenta están realizadas no sólo con sus vivencias, sino también con las imágenes que la *Shoah* ha dado en cine, documentales y las propuestas plásticas de otros artistas. Veinticinco años después, el autor recuerda sabiendo que él mismo es otro y el régimen visual es otro.

Cuando el artista realiza estas pinturas, ya no utiliza sólo un trozo de grafito o de carbón sobre un pequeño papel, ahora utiliza color, pinceles, óleos, tela.

El mecanismo respecto al dibujo titulado *Carro de cadáveres* es otro. Antes indicaba rapidez, huella, desgarró de lo que vivía. Ahora está ante el caballete, no escondido en una enfermería infecciosa. Ahora está en el estudio y ya no ve con sus ojos de testigo en el momento que tiene lugar el acontecimiento, sino que ahora utiliza la memoria.

El pintor insta a entrar con él a aquella enfermería infectada y mirar con él. Volver a mirar a los que no tienen rostros, a los que sus cabezas se aparecen desde la negrura como un volumen lleno de agujeros tenebrosos, cabezas de cuerpos atezados y ocres que se esparcen por la sala de la muerte.

En la década de los setenta Music prescinde de elementos anecdóticos en sus pinturas, se centra en la figura humana, traza cuerpos con líneas simples, casi a punto de romperse. Cuerpos aislados en el papel. La memoria se convierte en absolutamente necesaria. Ya no sólo sirve para recordar-elaborar-mostrar un testimonio de un determinado suceso, sino que sirve para construir el presente.

“Cuando hago un retrato, todo es desierto” (contesta Zoran Music a Kosme de Baragaño)¹⁰⁸.

A partir de 1970, recrea una vez más estos cuerpos-desierto. Cada vez se parecen más a los protagonistas de Dachau, como si fuera en busca de ellos en busca del pasado, en busca del horror, para después trabajar sobre sus ruinas. Los rostros de los retratados nos devuelven los ojos y las bocas que “debió ver”, rasgos de un hombre que son muchos hombres. Pareciera como si Music sugiriera que *“en tiempo pasado es un molde del presente”¹⁰⁹*.

“Siempre hay algo que todavía no ha terminado, siempre estoy en el camino con mi ser-abí. Siempre hay algo que todavía no ha terminado. Al final, cuando ese algo falta, el ser-abí ya no es. Antes de este final nunca es estrictamente lo que puede ser; y cuando es lo que puede ser, entonces ya no es”¹¹⁰.

El testigo nos devuelve a su pasado, remonta en el tiempo. En 1970, él mira hacia sí mismo y retorna su paso por la tragedia, dándose cuenta que sólo le quedan aquellos dibujos salvados de la confusión del momento de la liberación. Han pasado más de dos décadas y la demora ha hecho su trabajo. Cuando el pintor retoma los acontecimientos vividos, parece como si se olvidase del carro y sólo

108. BOZAL, V.: *op. cit.*, p. 32.

109. *Ibidem.*, p. 33.

110. HEIDEGGER, Martín. *El concepto del tiempo*, Madrid, Trotta, 1999, p. 42.

Fig. 66 Alain Resnais, *Noche y niebla*, 1955 (Fotograma).



se quedase con el cadáver. El paso del tiempo “limpió” los detalles superfluos. Y sólo queda el hombre, el hombre sólo. Jean Clair al analizar los dibujos de Music escribe:

“Retirar al hombre su humanidad mientras que todavía está con vida”¹¹¹.

No habla de eliminar sino de retirar. Y al retirar la humanidad, otra “cosa” ocupa su lugar. Europa vivía una ruinoso época, y los artistas lo reflejaron. Pero entonces, ¿por qué, mucho tiempo después, Music retoma esas imágenes? ¿quería hacer memoria? ¿por qué volvió a hacer aquellos cuadros? Y sobre todo, ¿qué quiere decir con ese título tan enigmático de *No somos los últimos*?

Quizás las imágenes ya habían sufrido suficientemente el desgaste del tiempo, y el abandono. El título de estas pinturas parece advertir: “¡ojo!, que puede volver a pasar, que somos nosotros y se puede volver a repetir”.

Music parece construir encima de la ruina, recupera aquellas caras, las vuelve a mostrar a través de la pintura, materializa su recuerdo mediante las reglas, las herramientas y los procedimientos del lenguaje pictórico.

Las pinturas muestran cuerpos como carcasas, como mundos vacíos, perforados, rostros sin ojos ni para mirar ni para transmitir emociones, agujeros negros que se presentan como el reverso de aquellos otros ojos abiertos que se muestran en *Noche y niebla* (fig. 66), el documental realizado en 1955 por el cineasta francés Alain Resnais (1922-2014), en el cual, sobre la imagen de un hombre tumbado sobre un catre, una voz en *off* explica que se trata de “*un cuerpo de edad indeterminada que muere con los ojos muy abiertos*”¹¹². En este caso ojos llenos, pero muertos, que no ven, pero que, del mismo modo que los huecos de las pinturas de Music, convocan al duelo. Se trata de imágenes que exceden lo “documental”, y que emplazan a un acto reflexivo.

111. BOZAL, V.: *op. cit.*, p. 37.

112. Del guión de Alain Resnais, *Noche y niebla*, 1955.

Capítulo 1. Términos, tipologías y usos

“Un parásito tuerto explica de su lisiadura: He perdido mi ojo en un combate; el otro responde: Poco me importa que te hayan reventado el ojo en un combate o por un puchero que te hayan tirado a la cara. –¡Cómo, exclama el parásito, este hombre es un adivino, ha adivinado exactamente!”

Plauto¹

“Nadie es colgado por un pensamiento, muchos han sido sacrificados por un testigo”

Proverbio germano²

“Hubo un hombre / enviado de Dios, / de nombre Juan. / Vino éste a dar testimonio de la luz, / para testificar de ella / y que todos creyeran en él. / No era él la luz, / sino que vino a dar testimonio de la luz.”

Evangelio de San Juan³

Supongamos un único y mismo enunciado, ¡”lo juro”! El enunciado no es el mismo si lo dice un niño ante su padre, o bien un enamorado ante su amada, o un testigo ante un tribunal.

Guilles Deleuze y Faélix Guattari⁴

1. BENVENISTE, Emile: *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*, (versión castellana de Mauro Armíño) Ed. Taurus, Madrid, 1983, p. 404.

2. Encontrado en LEMOINE, Elsa R.: “*Psicología del testimonio*”, Revista de Psicología, 1967, vol.4, p. 43-60.

3. Prólogo del Evangelio de San Juan, 1.

4. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, trads.), Pre-textos, Valencia, la presente edición de 2002, p. 98.



Figs. 1 y 2 Arabella Dorman, dibujando en su cuaderno en Irak, 2009.

1.1 Los términos *testigo*

En esta tesis se analiza el modo en que participa, interviene, *forma* parte, actúa, se entromete e interfiere la siguiente circunstancia: aquél que trabaja desde las prácticas artísticas sobre un acontecimiento se autodefine, o se le define, como testigo. Es decir, desde la condición de *haber estado presente*, el “resultado” (el objeto, la acción, el texto, la forma,...) que se muestra dentro del ámbito del arte está, como no podría ser otra manera, teñido por todos los condicionantes que incorpora el artista a partir de la afirmación *lo vi con mis propios ojos*.

Durante los precedentes, hemos visto muchos casos de personas que, en plena guerra, elaboraban piezas artísticas sobre el terreno. Hemos señalado ejemplos de producción de pinturas y de dibujos sobre caballetes y cuadernos de campo en el mismo lugar de la batalla. Pensar en un artista vestido de uniforme, dejando constancia de la guerra a través de las prácticas artísticas tras las trincheras, fue el pistoletazo de salida que provocó el inicio de esta tesis, como sucedió al conocer, entre otros, el caso de la británica Arabella Dorman (n. 1975) (fig.1 y 2).

Pero, para comenzar, existen algunas preguntas que nos asaltan, por ejemplo, ¿qué es un testigo? ¿siempre consiste en contar aquello que se ha visto? ¿hay distintos tipos de testigo? Se suele comentar que una determinada pintura fue realizada por un testigo que estuvo allí, que “copió” del natural. Incluso citábamos, al comienzo de los precedentes, a Goya escribiendo en un dibujo el celeberrimo “Yo lo vi”. Pero, ¿verlo te convierte en testigo? ¿podemos pensar en la misma condición de testigo para el propio pintor, que deja como testimonio la estampa, que para aquella mujer que vuelve tras sus pasos para recoger a su hija, representada en el dibujo? ¿y para aquellos que arrodillados frente al candil esperaban los disparos? ¿qué tipo de testigos son estos? E incluso, ¿qué “validez” en su testificación tienen los soldados del pelotón de fusilamiento? ¿son todos testigos? ¿podemos llamar testigo tanto a Goya que miraba, como al soldado que disparaba o al hombre que moría?

A partir de estas dudas, nos parece oportuno acercarnos al comienzo, ¿de dónde viene la palabra testigo? ¿qué significaba y cómo ha variado su significado? Comenzaremos esta tesis en un intento arqueológico por recuperar matices que nos ayuden, posteriormente, a tener en cuenta que un artista cuando dice “vi como lo mataban”, y en la sala de exposiciones ofrece las pruebas, está incluyendo a otras personas que también podrían refrendar el acontecimiento, a saber: a los que matan y a los que mueren.

Para estos pasos iniciales hemos partido de Emile Benveniste que, en su *Libro de las Instituciones indoeuropeas*, aplica el método lingüístico comparativo al análisis del vocabulario de las grandes instituciones en las principales lenguas indoeuropeas. En este libro se recogen algunos términos afines al término “testigo”, inventario que traemos a colación como un intento de hacer sobrevolar distintas gradaciones conceptuales que precisen, complementen y ayuden a los futuros análisis que emprendemos en la tercera parte: “los testimonios” (las propuestas artísticas). Los vocablos son los siguientes:

1) *Histôr*, un término que viene a significar que se trata de un testigo en tanto que sabe, pero sobre todo en tanto que ha visto. Es un tercero que afirma tener el testimonio de lo ocurrido. El testigo que a pesar de no estar implicado en primera persona en el suceso, sí es un protagonista que puede describir su vivencia, como espectador. Françoise Hartog analiza⁵ a partir del ejemplo clásico de la disputa por saber quién es ganador de una carrera entre Menelao y Antíloco, como Agamenón toma el papel de *histôr*, “el que ha visto”, aunque realmente no haya visto nada. En esta ocasión el término *histôr* funciona más bien como “garante (...) de aquello que se conviniera finalmente entre las partes”⁶.

Foucault se refiere a Sófocles y su relato del conflicto entre Edipo y Creonte, cuando el primero reprocha al segundo haber cercenado el dictamen del Oráculo de Delfos para quitarle el poder, y Creonte le responde que jurará que eso no es cierto. Otra vez, se plantea un reto. El litigio se regía por el “*juego de la prueba*”, dándose además que la situación sucede delante de Yocasta⁸ que actúa únicamente como testigo del lance, y no como contrapeso en la confronta. Ella no tiene la experiencia de lo que pasó entre ellos. Yocasta es un testigo del “juicio” en sí, de la prueba y de su desarrollo limpio. El rol que adopta es el del árbitro que cuida del cumplimiento de las reglas del juego, en este caso el juego es un juramento. “*La autoridad [no atestigua sino que] interviene sólo como testigo de la regularidad del procedimiento*”⁹. Una vez más, el testigo es un garante de lo convenido, es el guardián del pacto y del compromiso de su cumplimiento y resultado. En Grecia se unía ver y saber, planteando como evidencia que para saber hace falta ver, antes

5. HARTOG, Françoise: “El testigo y el historiador”, *Estudios Sociales*, Revista Universitaria Semanal, Año XI, nº 21, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, segundo semestre 2001, p.16

6. *Ibidem*, p. 17.

7. FOUCAULT, Michel: *La verdad y las formas jurídicas*, (Enrique Lynch, trad.), Gedisa, Barcelona, 1984 (1978), p. 41.

8. En mitología griega era la reina de Tebas.

9. FOUCAULT, M.: *op.cit.*, p. 71.

que oír¹⁰. Pero como vemos en este ejemplo, el *histôr* es también un escuchante, oye el pacto y da fe de que lo hubo y se respetó.

2) *Martus*, que viene a referirse al testigo que escucha y que memoriza. François Hertog diferencia en su texto entre *histôr* y *martus*, que en principio se parecen en su condición de testigos “con oídos”, pero su conclusión deriva de la forma de intervenir entre uno y otro. El *histôr* es un árbitro, un interventor que media entre las partes, que escucha a los dos en conflicto. En cambio el *martus* sólo tiene que escuchar a una de las partes, por ejemplo, al que jura. Otra diferencia es que el *histôr* sabe de lo ocurrido, interviene en el presente y lo memoriza para el futuro, lo proyecta en el tiempo. En cambio el *martus* no posee la dimensión de tiempo pasado, únicamente participa en el presente empujándolo hacia el porvenir. Posteriormente, el término mártir¹¹ derivó en la acepción que lo define como “*aquél que con su sangre testimonia no de sí mismo, sino de Cristo y que deviene a su turno, un eslabón de la cadena de los testimonios*”¹². Los primeros padres de la iglesia usaron el término *martirium* para referirse a la muerte de los cristianos perseguidos que de esa forma daban testimonio de su fe¹³.

3) *Mnêmôn*, término muy cercano a *histôr*; se acerca a otro término griego: “*registro viviente*”¹⁴, *hombre-memoria*. Registrar, grabar, captar y almacenar información, de manera que se puedan reproducir en un futuro, en forma de testimonio. Guardar en la memoria los detalles para que, llegado el caso, contarlos.

4) *Arbiter*¹⁵, etimológicamente “*aquél que aparece*”¹⁶, aquél que ha asistido a alguna cosa y ve sin ser visto. Benveniste señala el término *arbiter*, que designa a un juez, que toma parte, pero también que sabe lo que ha pasado, que ha visto. Por lo tanto no es un juez únicamente. *Arbiter* tiene dos funciones estancas: por un lado es un testigo “*que asiste a algo*” y aquello que vive lo retiene en la memoria; por otro un juez, un árbitro, aquél que zanja entre dos partes en “*virtud de un poder legal*”. Por un lado testigo y por otro juez-árbitro. No basta con haber visto u oído sino que se implica en la solución del conflicto. Además el *arbiter* ve sin ser visto. “*Voy a sentarme aquí sin que nadie se dé cuenta (...) desde aquí podré (...) arbitrar lo que hacen*”¹⁷. En este punto Benveniste se hace una pregunta pertinente: ¿cómo aquél que nadie vio puede convertirse en una autoridad que tiene la verdad? ¿cómo es posible que, desde la clandestinidad del testigo, se pueda pasar a la legalidad? Preguntas que se contestan con el propio rol de este tipo de “testigo”, ya que tiene la propiedad de no pertenecer a ninguna de las partes, es decir “venir de fuera” le dota de legitimidad, y está preparado para “*decidir, no según fórmulas ni leyes, sino*

10. HARTOG, F.: *op.cit.*, p. 16.

11. La expresión “antes mártir que confesor” que se define en el diccionario como: “*para explicar la resistencia que algunos muestran para declarar lo que se pretende saber de ellos*”. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “mártir”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19ª Ed., 1992.

12. En la Revista: “*Estudios Sociales*” (nº 20-21), Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, 2001, p. 22.

13. AGAMBEN, G.: *op.cit.*, pp. 26-27.

14. HARTOG, F.: *op.cit.*, p. 18.

15. BENVENISTE, E.: *op.cit.*, p. 309.

16. *Ibidem*, p. 341.

17. *Ibidem*, p. 310.

por sentimiento propio y en nombre de la equidad”¹⁸.

5) *Testis (terstis)*, “aquel que asiste como tercero”¹⁹. A diferencia del *Arbiter*, el *testis* se deja ver, está a la vista y las partes son conocedores de su rol. “Todas las veces que dos personas estén en presencia, *Metra* está ahí como tercer, así el dios *Mitra* es por naturaleza el testigo”²⁰.

6) *Auctor*, “aquel que hace brotar”²¹. La vieja pretensión de hacer surgir, hacer aparecer, lograr la manifestación de la verdad también es aplicable al testigo *auctor*. “La noción de *auctor* (...) se une claramente al sentido primero de *augeo*, ‘hacer salir, promover’. (...) es el acto de producción, o la calidad que viste el alto magistrado, o la validez de un testimonio o el poder de iniciativa (...)”²². El *auctor* como un promotor de los acontecimientos que puede recuperar, actuando en el presente como un ejecutor de evocaciones del pasado.

Las comunidades han ido elaborando los roles de aquellos que podían ayudar desde la posición pretérita y “privilegiada” de haber estado allí, en la siempre intrincada búsqueda de resolver los conflictos presentes para modificar el futuro, para asumir, en definitiva, las consecuencias de los actos cometidos. En cierto modo la aparición de estas figuras augura el proceso posterior de la construcción de las formas jurídicas. El camino comienza en “las relaciones entre ver y saber, (...) que se convierten en el problema de hacer ver y de hacer saber”²³.

7) *Superstes*, se trata de un testigo que acarrea recuerdos, el “portador de memoria”²⁴, el que lleva consigo lo que vivió y que al sobrevivir a ello puede narrarlo. Es un “sobreviviente”²⁵, “aquel que subsiste más allá”²⁶.

Pero el uso del término acarrea distintos flecos etimológicos no enteramente resueltos. A consecuencia de los análisis efectuados del término del romano *religio* –religión– se deriva al estudio de su supuesto contrario *superstitio* “superstición”. De superstición deriva *superstitiosus* con un significado de “adivino o profético”. Del mismo modo del término *superstitio* deviene de *superstes*²⁷, con un significado de superviviente pero también con un cierto grado de acercamiento al concepto de “testigo”. De este juego a cuatro bandas, entre superstición versus adivinación y superviviente versus testigo, deriva una larga discusión²⁸ de la cual prestamos

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*, p. 404.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*, p. 326-327.

22. *Ibidem*.

23. HARTOG, F.: *op.cit.*, pp. 16 y 19.

24. *Ibidem*, p. 11.

25. El diccionario de la lengua española no distingue entre “superviviente” y “sobreviviente”, a los dos términos los define con una única acepción: “Que sobrevive”. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “superviviente” y “sobreviviente”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19ª Ed., 1992. En la traducción del libro consultado de Emile Benveniste en esta tesis se usa la palabra “superviviente”; y en el texto de Françoise Hartog (con traducción de Eduardo Hourcade) se usa “sobreviviente”.

26. BENVENISTE, E.: *Op. cit.*, p. 404.

27. *Ibidem*, p. 402-405.

28. *Ibidem*, p. 401-404. (Diferentes interpretaciones que derivan del análisis del término *superstitio*)

atención al aspecto más pertinente para estas investigaciones: “(...) *superstare es mantenerse más allá, subsistir más allá*”²⁹.

El prefijo *super* no sólo significa “por encima de”, sino “más allá”. Término que plantea una supervivencia, referida no sólo en el sentido de haber pasado por encima de una desgracia, de haber “salido vivo”, sino también con la perspectiva del que puede “*haber pasado un acontecimiento cualquiera y subsistir más allá de este acontecimiento*”³⁰ sea trágico o no. Pero el término *superstes*, como vimos anteriormente, lleva el matiz del testigo, por su condición de ser el portador del testimonio. Es superviviente y testigo a la vez, deviene, también, “*que se mantiene (stat) sobre (super) la cosa misma, que asiste allí; que está presente*”³¹.

Histôr, Martus, Mnêmôn, Arbiter, Testis, Auctor y Superstes designan distintas formas de relación con el acontecimiento, y por lo tanto, a la hora de analizar los “relatos” que elaboran los artistas que aseveran ser testigos, se debe tener precaución y tener claro qué *distancia*, qué lugar, qué posición, qué ángulo, qué punto de vista ha tenido respecto al acontecimiento al que se refiere. De esta forma, el mencionado *yo lo vi* goyesco queda, a pesar de su fuerza, raquítico. Debería ser matizado con, por ejemplo, *yo lo vi de lejos*, me juraron que así ocurrió, yo estaba con ellos dibujando o, incluso, me cogieron y pude escapar de una muerte segura.

A partir de estos términos descubrimos que detrás de las tres palabras, *yo lo vi* (que podrían acompañar a muchos de los dibujos y pinturas vistos hasta ahora en esta tesis), existe una oquedad. Una negrura de dudas sobre qué fue lo que pasó realmente, además de cuál fue el verdadero papel del pintor y, sobre todo, cuál fue la razón (dejando a un lado el motivo del encargo) que le llevó, durante una situación tan peligrosa como la guerra, a coger papel y lápiz y tomar apuntes. ¿Se trata de una certificación o una forma de controlar el miedo o una denuncia o un grito desesperado?

1.2 Las distintas posiciones del testigo

Desde una mera aproximación a la aparición, transformación y construcción del término *testigo* resulta inevitable acercarse, aunque sea de reojo, al ámbito de la justicia, por ser tradicionalmente un lugar habitual de este concepto.

Dentro de dichos procesos, la figura del testigo conlleva unas características y parte de unos parámetros que han sido fluctuantes a lo largo de la propia evolución histórica del Derecho³². Nos parece que el hecho del proceso judicial, con sus pesquisas y su interés por buscar la verdad, pudiera servir para nuestros intereses indagadores como juego metafórico. Partiendo de su intención de estos procesos

29. *Ibidem*, p. 404.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.

32. “*La estructura general de la sociedad (...) se basa en un conjunto de normas que constituyen un derecho. Todas las sociedades, incluidas las primitivas, (...) se rigen por principios de derecho que afectan a personas y a bienes.*” BENVENISTE, E.: *op. cit.*, p. 297.

de realizar una (no la única) forma de “(re)componer” hechos que pertenecen a un tiempo pasado. No obstante, se tendrá precaución a la hora de hacer paralelismos, por la especificidad de estos procesos. En este sentido, resuenan como un sólido eco, las palabras de Agamben cuando, refiriéndose a Primo Levi, escribe:

“(...) el derecho no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia, tampoco de la verdad. Tiende exclusivamente a la celebración del juicio, con independencia de la verdad o de la justicia”³³.

Esta frase de Agamben nos coloca en guardia, porque ante la tendencia del derecho a la celebración de un juicio, en el ámbito que nos ocupa, el del arte, la muestra pública es parte de la intención aunque no es el objetivo último y totalizador. De esta forma, *ser* testigo también funciona como un elemento más en la construcción del relato, en nuestro caso y ampliando el campo, en la construcción *de sentido*. Con estas cautelas, sí pensamos qué papel de los testigos dentro de los procesos judiciales, puede iniciar sugerencias que posibiliten pensar las relaciones entre el *habeas corpus* (“cuerpo presente”) y la declaración de lo vivido dentro de algunas de las propuestas artísticas que veremos, fundamentalmente, en la tercera parte de esta tesis.

Atendiendo a estas razones, dejamos constancia, como aportación teórica, de algunas modalidades posibles que parten del ámbito de la justicia y que podrían servir para pensar las prácticas artísticas que se tratan en estas investigaciones. En este momento, nuestro empeño es encontrar formas de ver la cuestión de las posiciones externas del ámbito de la Estética y de la Historia del Arte, con el propósito para abrir nuevas posibilidades reflexivas sobre el artista-testigo. El objetivo es acumular elementos que conformen la malla conceptual que aplicaremos a la muestra de casos de la tercera parte (ejemplos que estarán concentrados en el tramo temporal que va desde 1961 a 2011).

Para empezar, pensaremos en la supuesta primera posición atribuible a un testigo, a saber: estar en el acontecimiento, conocer de primera mano, verlo con los propios ojos, es decir, el testigo está *in situ*. Más adelante, a esta modalidad la llamaremos *notario*.

Dentro del derecho procesal existen innumerables manuales donde encontrar recursos teóricos para conformar esta especie de relación metafórica, entre los procesos judiciales y los artísticos, planteada anteriormente. En esta ocasión se ha elegido un pequeño libro de Hugo Rocha Degreef, publicado 1999, titulado *El testigo y el testimonio*³⁴. En él podemos encontrar un inventario de las diferentes connotaciones del término testigo considerado como primera persona respecto al acontecimiento. El autor, en un momento determinado, nos acerca al jurista italiano Nicola Framarino dei Malatesta, y a partir de éste deslinda tres categorías según la colocación respecto a los hechos ocurridos:

33. Giorgio Agamben habla sobre el testimonio de Primo Levi de su experiencia dentro del campo de Auschwitz. En AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz*, Pretextos, Valencia, 2002, p. 17.

34. ROCHA Degreef, Hugo: *El testigo y el testimonio*, Ediciones Jurídicas Cuyo, Mendoza (Argentina), 1999.

- *Antefactum*, son los testigos “instrumentales, con lo cual se acomodan a la prueba documental y verbal”³⁵. El término testigo no únicamente aparece en el ámbito procesal³⁶, también en otros campos del ordenamiento jurídico aparece la función de testigo. Son testigos que dan su testimonio *in situ*, con su presencia y su firma, aportan su huella de que vio lo que se hacía. A esta tipología se le conoce como el *testigo instrumental*³⁷. Solamente si fueran reclamados a un *proceso* tendrían la cualidad de testigo, en el sentido poder realizar una declaración³⁸ de un hecho experimentado en el pasado. Al final de esta parte, al tratar las posiciones de los testigos en el ámbito del arte, hemos denominado a una tipología como los artistas “notario”. En realidad nos sirve para pensar la intención que, en ocasiones, algunos artistas tienen de *dejar constancia* de aquello que están viviendo (muchos de los casos que hemos visto en los precedentes estarían incluidos en este tipo).
- *Infacto*, son los que han presenciado los hechos y están en posición de hacer público su testimonio. Los testigos infacto son los que recuerdan un hecho concreto que han vivido. Por ejemplo, uno de los casos que hemos visto en los precedentes, Zoran Music, se le puede considerar uno de estos tipos; durante el desarrollo de esta tesis analizaremos un buen número de ellos. En la clasificación final de esta parte, a este tipo de testigos los denominamos, de la mano de Hans Belting, como portadores, consistente en llevar a cuevas recuerdos, imágenes, relatos.
- *Postfactum*, en este caso se trata de los llamados “peritos”, los expertos, aquellos que no estando en el acontecimiento pueden hablar de él por tener conocimiento de otros similares. Y son capaces de ver aquello que no ve la generalidad. También en los precedentes podemos encontrar algún caso que concuerda con este tipo, por ejemplo, es el caso de Paul Philipptaux y su *Gettysburg Cyclograma*, que para pintarlo hizo un estudio de uniformes, armas y de la localización exacta donde tuvo lugar la batalla representada. Él no estuvo en el acontecimiento sucedido dieciséis años antes, pero sí realizó una pormenorizada preparación de cómo y qué debía pintar.

También, desde el contexto judicial, se clasifica a los testigos en directos e indirectos³⁹. Los testigos directos son los que pueden afirmar haber estado presente. En cambio, los testigos indirectos pueden contar lo que le han contado. Por cierto, en estos procesos éstos adquieren otra naturaleza si enuncian la fuente de donde recogieron la información. Incluso, existe un tercer tipo que se llama el “testigo de

35. *Ibidem*, p. 19.

36. Véase CARNELUTTI, Francesco: *Cómo se hace un proceso* (Santiago Sentís Melendo y Marino Ayerra Redín, trads.), Edeval, Valparaíso, 1979. O también puede consultarse *Actualidad y Futuro del Derecho Procesal. Principios, reglas y pruebas*, Ed. Académico Gabriel Hernández Villareal, colección Textos de Jurisprudencia, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2010.

37. Véase DEVIS Echandía, Hernando: *Teoría general de la prueba judicial*, Victor P. de Zavallia, imp., Buenos Aires, 1988.

38. Véase RODRÍGUEZ Tirado, A. M^a: *op. cit.*, p. 27.

39. *Ibidem*.

*oídas*⁴⁰ (o “ex auditu”), parecido al indirecto pero en esta ocasión su testimonio no tiene por qué venir de personas que lo vivieron en primer término. El testigo de oídas repite lo que le ha llegado a través de otras personas. La declaración del testigo de oídas se convierte en el relato de otro relato, es decir, que el testimonio final contiene la correspondiente erosión por haber pasado de una boca a otra.

Para acabar esta incursión rápida a las formas judiciales, queremos subrayar que la posición adoptada en la relación con los hechos, se hace imprescindible el análisis de las obras vistas hasta ahora y de las que veremos más adelante. De este modo, la posición respecto al acontecimiento, que no podemos olvidar que en el caso que nos ocupa se trata de hechos trágicos, se presenta como una preocupación que viene de lejos, como apunta Hans Blumenberg en su libro *Naufragio con espectador*⁴¹.

Este autor analiza al testigo que desde tierra firme observa el hundimiento de una nave en el mar, donde su estado es una mezcla entre el espanto de estar ante la muerte y el alivio de estar a salvo. De este modo, y siguiendo con la metáfora marina, podemos hablar de:

- Testigos envueltos en la situación, que dan testimonio desde el mismo frente belicoso, desde el mismo barco que se hunde. Un ejemplo de formato consistiría en el diario fechado (lo estoy viviendo ahora mismo). El 23 de febrero de 1944 escribía Ana Frank: “*Mientras todo esto exista, y creo que existirá siempre, sé que toda pena tiene consuelo, en cualquier circunstancia que sea. Y estoy convencida de que la naturaleza es capaz de paliar muchas cosas terribles pese a todo el horror*”⁴². Desde las artes plásticas se trataría de aquellos que montan el caballete y pintan bajo la amenaza de las bombas. Y al cabo del tiempo, y quizás con el testigo desaparecido, se encontrasen sus dibujos o pinturas (como un testimonio de lo ocurrido). Algo así como vivir la experiencia de la muerte. Invitamos volver a ver el fotograma, que hemos incluido al final de los precedentes, de la pieza audiovisual de Alain Resnais, de 1955, *Noche y Niebla* (en la página 107). En ella podemos ver a un preso del *Lager*, un prisionero que muere con los ojos abiertos, que encuentra la muerte mientras mira.
- Testigos que miran desde lejos, que observan desde fuera. Son testigos fuera de peligro. Aquí estarían los artistas que han trabajado la guerra a partir de los medios de comunicación de masas. Dentro de los casos de estudio de esta tesis incluiremos un apartado titulado “Testigos del flujo de imágenes”, donde analizaremos el trabajo de la artista Monika Anselment y de Simeón Saiz Ruiz (véase página 380 y siguientes). Lo vive en presente pero no es un testigo que participa del acontecimiento. Además en la clasificación de artistas del final de esta parte hablaremos de esta tipología como espectadores. Este grupo nos recuerda a aquellas fotografías que, en julio de 2014, supuestamente se mostraban a personas con sillas y sofás en una colina a las afueras de la ciudad de Sderot (en el distrito meridional de

40. *Ibidem*, p. 21.

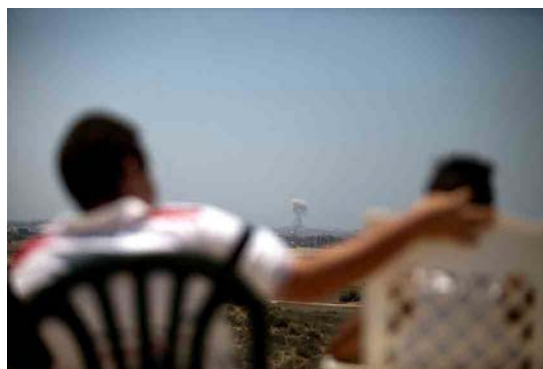
41. Véase BLUMENBERG, Hans: *Naufragio con espectador*, (Jorge Vigil, trad.), Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995 (1979).

42. FRANK, Ana: *Diario* (Diego Puls, trad.), DeBolsillo, Barcelona, 2005, p. 221.

Fig. 3 Andrew Burton / Getty Images. Personas observan desde una colina en territorio israelí el bombardeo sobre Gaza. Detalle de la fotografía aparecida en *The New York Times* el 14 Julio de 2014.



Fig. 4 Lior Mizrahi / Getty Images. Personas observan desde una colina en territorio israelí las columnas de humo sobre Gaza tras un ataque aéreo. Fotografía aparecida en *The New York Times* el 14 Julio de 2014.



Israel), mientras éstas observaban las columnas de humo provocadas por los bombardeos sobre la franja de Gaza (figs. 3 y 4).

- Testigos sobrevivientes que tratan de recordar lo vivido, en este caso “*la tierra firme no es la posición del espectador, sino la del náufrago salvado*”⁴³. Éstos estaban en la cubierta mientras el barco se hundía y han conseguido llegar a la orilla, como un náufrago que, entre los temblores inconfundibles del miedo, balbucea historias horribles de mundos en ruinas con la muerte por todos lados. “*Pensad que esto ha sucedido: / Os recomiendo estas palabras. / Grabadlas en vuestros corazones / Al estar en casa, al ir por la calle, / Al acostarnos, al levantarnos; / repetídselas a vuestros hijos*”⁴⁴, clamaba Primo Levi a los pocos meses de salir de un campo de concentración nazi durante la Segunda Guerra Mundial.
- El testigo “de oídas” que repite cosas sabidas por otros, que comprueba, es decir “*verifica, conforma la veracidad o exactitud de algo*”⁴⁵ con razones convincentes, testigos o documentos. Esta modalidad del testigo necesita irremediabilmente la voz de los otros. Muchos casos de la tradición de la pintura de guerra estarían insertadas en esta tipología. El artista como un mero “transcriptor” de un encargo. “*Durante el s. XV la mayoría de los artistas, además de obedecer las leyes gremiales, debían someterse a una dirección temática, muchas veces minuciosa*”⁴⁶, que hacen de la descripción de lo que tenemos delante, una versión muy concreta y sesgada. La pintura, realizada a semejanza de la “visión” del demandante, podía diferir, o incluso contradecir los hechos. Por lo tanto “*(...) lo que contemplamos no es tanto una historia cuanto una particular pintura de una historia*”⁴⁷.
- El testigo “experto” que asume desde el principio la posición desde donde hablará: aséptica, desde el laboratorio, desde la biblioteca, pero nunca des-

43. BLUMENBERG, H.: *op. cit.*, p. 32.

44. LEVI, Primo: *Si esto es un hombre* (Pilar Gómez Védate, trad.), El Aleph Editores, Barcelona, 1998, p. 9.

45. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “comprobar”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19ª Ed., 1992.

46. ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Ed. Destino, 2002, p. 276.

47. ALPERS, Svetlana. “Mitos entre artistas: Tiziano, Rubens, Velázquez”, en *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Circulo de lectores, 2002, p. 166.

de el hecho mismo que testimonia. Es decir, “*se designa al individuo llamado a declarar, según su experiencia personal, acerca de la existencia y naturaleza de un hecho*”⁴⁸, es decir, se trata de alguien que testifica sobre los naufragios (que ha estudiado) pero ninguno en particular.

Estas posiciones hablan de una mirada compleja. Aproximarse a saber *qué pasó* consiste en volver a caminar sobre las distintas pisadas.

Sólo lo anunciamos, porque lo veremos más adelante, pero cada una de estas posiciones tienen unas ventajas y, por otra parte, algunas carencias. En este sentido, en 2001, se publica el libro *Writing History, Writing Trauma* de Dominick LaCapra. En las conclusiones, el autor resume las diferencias entre “escribir acerca del trauma” y “escribir el trauma”. LaCapra sugiere que la escritura acerca del trauma es un modo de proceder, que consiste en hacer una reconstrucción objetiva de los hechos pasados mediante la investigación documental, procurando no quedar totalmente ajeno a lo abordado (¿estará el autor pensando en los testigos que hemos incluido en el grupo de “expertos”?). En cambio, escribir el trauma, es decir hablar sobre aquello que se ha vivido, es una metáfora en la cual, paradójicamente, la distancia provocada en su elaboración posibilita el acercamiento (¿y en esta ocasión, pensará en los testigos denominados “sobrevivientes”, los *superstes*?).

De este modo, podría ser un síntoma a tener en cuenta que, en muchas de las exposiciones que se montan sobre la guerra, se hagan propuestas desde una visión poliédrica. Un caso evidente, entre otros muchos, es la exposición permanente en Ypress sobre la I Guerra Mundial, *In Flanders Fields Museum* (volveremos a ella más adelante). Además, en el apartado de la tercera parte “Testimonios de la guerra, una propuesta colectiva” veremos algunos ejemplos cercanos en el tiempo de montajes colectivos para tratar la guerra. Muestras intersubjetivas donde se pone de manifiesto la necesidad de la mirada múltiple, desde diferentes posiciones. Con el objetivo de analizar estos aspectos veremos casos como *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, en 2006, o *Testimony to War: Art from the Battlegrounds of Iraq* en 2008, o incluso el portafolio *War is trauma*, editado en 2011 (véase a partir de la página 406).

Todos ellos parten de la necesidad o la exigencia de aglutinar diferentes ángulos para tratar la complejidad trágica de la guerra. Volviendo a retomar la propuesta de Blumenberg, la empresa consistiría en aunar las miradas del ahogado, del náufrago, del espectador y del estudioso de los naufragios alrededor de la mesa de la historia.

1.3 El testigo es (sólo) una parte del rompecabezas

Como veremos en la parte “los testimonios”, la “lectura” documental no es la única cuando se trata analizar obras de arte. Pero sí es cierto que cuando nos referimos a artistas que trabajan con testimonios, suyos o de otros, se está incluyendo en su trabajo elementos que tienen que ver con aspectos de *lo verosímil*. De alguna

48. ROCHA Degreef, H.: *op. cit.*, p. 19.

manera, se hace participar al espectador de unos significantes que tienen conexión con hechos ocurridos. Por lo tanto, a pesar de que decíamos que la lectura no es unidireccional, sí resulta pertinente, en un viaje de ida y vuelta, prestar atención a cómo las elaboraciones simbólicas pueden contribuir también a la formación de los relatos del pasado. En este sentido, el artista que con su trabajo se declara testigo está, de un modo u otro, manifestándose como una pieza más en el rompecabezas de la construcción histórica.

Tomando esta peculiaridad de los artistas-testigos, insistimos que, independientemente de su posición, su testimonio puede ser un fragmento de la labor de la historia. En este caso, el relato sería sólo una pieza más del puzzle que significa remontar en el tiempo en busca de la “verdad” de lo sucedido. En definitiva, volver a revivir completamente los hechos pasados se presentan como una tarea inalcanzable, por lo tanto, siempre faltarán porciones que compongan el relato de un acontecimiento, por lo que resulta muy valioso cualquier pedazo.

En su libro de 1978, *La verdad y las formas jurídicas* (citado anteriormente) Foucault nos presenta la tragedia de Edipo como una primera muestra de la utilización de mecanismos de búsqueda de la verdad, con instrumentos y métodos que de algún modo cambian irremediablemente y para siempre el rol del testigo.

“(...) una ley, una especie de pura forma que podríamos llamar ley de las mitades (...) mitades que se ajustan y se acoplan”⁴⁹.

Resulta muy oportuno en este momento de la tesis incorporar el ejemplo del filósofo francés como ligazón entre los apartados vistos hasta ahora, sobre las diferentes posiciones, y el siguiente apartado que tiene que ver con los momentos en que la historia ha optado por incorporar la voz del testigo en sus elaboraciones. Por esta razón, y de forma muy resumida, incluimos una sinopsis de la citada tragedia:

En ella se cuenta cómo Apolo anuncia que sobre el país pesa una maldición (pronosticando que pasará algo funesto), la pregunta siguiente es ¿quién será el causante? En primera estancia no recibe el nombre del promotor de tan malas noticias, pero sí obtiene la causa: un asesinato. Respuesta que deriva la investigación de Edipo a dos preguntas ¿quién es el asesinado? ¿y quién el asesino? Y, también, en este caso, logra una respuesta: el asesinado es Layo. Ahora falta saber la otra mitad, el nombre del asesino. Edipo interpela a Tiresias, un adivino ciego, que le responde: “Fuiste tú quien mató a Layo”. Para entonces la verdad se había construido con dos mitades, las de Apolo y Tiresias, el inmortal y el mortal, el dios del sol y el que está sumergido en las sombras, aquel que lo ve todo y aquel que no ve nada.

Más tarde, ocurre que Yocasta, para aliviar el peso de Edipo, le hace ver una prueba de su inocencia interpellándole de que no pudo ser él, y por lo tanto el adivino falla, ya que Layo fue asesinado por tres hombres en el cruce de tres caminos. Edipo contesta a Yocasta que al llegar a Tebas dio muerte a un hombre en un lugar con esas características.

Finalmente, otros dos testimonios más acaban por elaborar el establecimiento

49. FOUCAULT, M.: op. cit., p. 42.



Fig. 5 y 6 Akram Zaatri, *Letter to a Refusing Pilot*, 2013 (35 mins.) (Fotogramas).

de los acontecimientos pasados. El primero es el dado por un esclavo que le cuenta que Polibio (supuesto padre de Edipo), que acaba de morir en Corintio, no era realmente su padre; el segundo testimonio viene de un pastor de ovejas (un ermitaño, que se esconde, que vive alejado), que le confiesa que hace tiempo dio a un mensajero un niño que provenía del palacio de Yocasta, y que según le dijeron era su hijo. El círculo se ha cerrado, el relato se ha construido a través de testimonios y testigos, a veces en primera persona y, a veces, en tercera. Como en el montaje de un rompecabezas, cada fragmento combina con los otros, formando una historia a base de recuerdos, testimonios, visiones, relatos e imágenes.

El relato se construye a partir de partes que se van acoplando, primero las “porciones” de Apolo y Tiresias, luego las “porciones” de Edipo y Yocasta, y más tarde, las del esclavo y las del pastor.

Foucault se pasea por los niveles de la conformación del relato. Todo comienza con la profecía, con el “habla divina”, para seguir por los cauces de la adivinación como ejercicio reservado para los mortales cercanos a los dioses. Más tarde desciende al nivel de los soberanos, quienes afirman haber cometido hechos parecidos. Y por último, el nivel de los escondidos, de los marginados con sus trozos de recuerdos de aquello que dicen haber visto, que afirman saber algunos detalles o pormenores, que reconocen tener un apunte, un bosquejo, un testimonio. Además toman la decisión de ofrecerlo, de recuperarlo, de traerlo al presente, y para ello precisan de un escuchante dispuesto a atenderlos:

“Una vez más se trata de la mirada, pero ya no de aquella mirada eterna, iluminadora, fulgurante del dios y su adivino, ahora es la mirada de personas que ven y recuerdan haber visto con sus ojos humanos: es la mirada del testimonio”⁵⁰

El paso es determinante: “ya no es más una profecía, es un testimonio”⁵¹. La prueba aportada sirve para sostener el relato que, como relato, se vive en segunda estancia. Ya no “se está” en el acontecimiento, ahora *se vive* en las palabras. Estos enunciados, como hemos señalado, distan de la inspiración divina y de tener una naturaleza sobrenatural⁵². En este momento de la historia, el escurridizo relato

50. *Ibidem*, pp. 47-48.

51. *Ibidem*, p. 48.

52. “Don sobrenatural que consiste en conocer por inspiración divina las cosas distantes o futuras” en REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “profecía”, en el Diccionario de



Fig. 7 y 8 Akram Zaatari, *Letter to a Refusing Pilot*, 2013 (35 mins.) (Fotogramas).

testimonial presenta la verdad como algo que no se construye únicamente en las voces de los dioses, ni está en la posición privilegiada de los señores, sino como hemos visto, vienen a sumar las voces de los esclavos y pastores. Ésta es la gran conquista que Foucault propone:

“El testigo, el humilde testigo puede por sí solo, por medio del juego de la verdad que vio y denuncia, derrotar a los más poderosos”⁵³.

Con este ejemplo de la Tragedia de Edipo, incorporamos a esta tesis incidir en la importancia de la voz del testigo en la construcción de las distintas narrativas. En todo caso, el testigo y su testimonio sería sólo una parte (una mitad que diría Foucault), de una acción continua, interminable, de componer, una y otra vez, las narrativas; en una especie de composición fractal, donde el relato se amplía en diferentes sentidos.

Veamos un caso a partir de una propuesta artística contemporánea. En la 55ª Bienal de Venecia, en 2013, el artista libanés Akram Zaatari, presentó su trabajo *Letter to a Refusing Pilot* (Carta a un piloto desobediente)⁵⁴ (figs. 5, 6, 7 y 8). Se trata de una instalación que consistía en un asiento individual frente a una pantalla de cine donde se proyectaba una película, de 35 minutos de duración.

La historia parte de un rumor, una leyenda, una historia contada de distintas versiones que el artista oyó, por primera vez, cuando tenía dieciséis años. El relato versaba sobre un piloto israelí que, en la invasión israelí del sur de El Líbano que tuvo lugar en el verano de 1982, al darse cuenta de que su objetivo era una escuela de Saida (ciudad natal de Zaatari) decidió darse la vuelta y soltar las bombas en el mar. A poco tiempo, apenas dos horas después, otro avión con otro piloto, lanzó definitivamente sus bombas sobre el lugar marcado. El padre del artista era fundador de dicha escuela y, durante el ataque, fue seriamente herido.

Dicha pieza audiovisual consistía en contar la historia, desde sus recuerdos de adolescente, de cómo lo vivió y qué elementos quedaron en él y en su familia de aquellos hechos. Zaatari presenta un montaje de imágenes, que comenzaba con

la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19ª Ed., 1992.

53. FOUCAULT M.: op. cit., p. 64.

54. Véase, a propósito de esta obra la conversación entre Seth Anziska y Daniela Rose King publicada en julio de 2013 en *Ibraaz*, <http://www.ibraaz.org/interviews/89>

una mancha en el suelo de una azotea, una vista aérea de un edificio de fachada coloreada y, de pronto, unas manos pasan las hojas de un ejemplar del libro *Le petit prince* de Antoine de Saint-Exupéry, después se muestran fotografías familiares (como sacadas de una caja antigua). Se trata de imágenes descoloridas de niños posando para la cámara. Después unas manos dibujan y se muestran largos y cuidados planos del interior de la escuela en la actualidad, donde la entrada y salida de los alumnos en las aulas es un acto cotidiano.

La pieza está llena de imágenes del edificio antes del bombardeo y, también, los escombros posteriores. La película esta rodada cerca de la escuela. Un adolescente escucha una canción francesa⁵⁵, *Comment te dire adieu* de Françoise Hardy, donde en su letra se puede oír: “*Sous aucun prétexte je ne veux / devant toi surexposer mes yeux, / derrière un kleenex je saurais mieux / comment te dire adieu, / comment te dire adieu*” (Bajo ningún pretexto quiero / delante de ti sobreexponer mis ojos / Detrás de un Kleenex sabré mejor cómo decirte adiós, / cómo decirte adiós).

En un momento determinado, unas manos hacen un avión de papel con una carta y desde lo alto de un edificio es lanzado, quizás buscando aquel destinatario, aquel piloto que supuestamente puso rostro humano a su objetivo, y no pudo apretar el botón.

Al final de la pieza audiovisual se relata la historia en unas pocas palabras sobreimpresas en la pantalla:

“Una semana después de la invasión de Israel del Líbano en 1982, un piloto de la fuerza del aire israelí llamado Hagai Tamir voló sobre el sitio de la Escuela Secundaria Pública de Saida, cerca de Ain El Helweh, negándose a cumplir la orden de bombardearla. (...) Se dio la vuelta y dejó caer sus bombas sobre el mar. La escuela fue bombardeada un par de horas más tarde por otro piloto. El 2 de julio de 1982, mi hermano Ahmad escribió en su diario: «Hoy mi padre nos llevó a visitar la escuela, donde fue dañado durante el ataque aéreo, y Akram tomó unas cuantas fotos». Unas páginas donde mi hermano había insertado un pequeño recorte de periódico y del jet israelí durante un ataque aéreo”⁵⁶.

La película está llena de imágenes, dibujos, planos cenitales, *travelling*, encuadres de personas, de paisajes, ediciones informáticas de explosiones sobre una fotografía, efectos especiales, es decir, la construcción es ecléctica, pero muy eficaz en su finalidad: contar la historia, con otras “formas”, desde otra óptica, explorando las narrativas a través de otros materiales, incorporando la historia personal, excavando, como un arqueólogo, en las ruinas de la memoria. Una historia construida por trozos, por mitades, donde siempre queda la posibilidad de una extensión más, de un acercamiento mayor a lo que verdaderamente tuvo lugar.

De este modo, insistimos en señalar las posibilidades que tienen algunas obras de arte como llaves para seguir formando el relato del pasado, pero también, como fuentes de calor política destinada a deshelar las narraciones consensuadas y hegemónicas.

55. En 1860, Francia desembarcó en El Líbano y no fue hasta 1946 cuando sus tropas abandonaron este país del Oriente Próximo.

56. Del guión de *Letter to a Refusing Pilot* de Akram Zaatari.

1.4 El testigo: actor intermitente en la historia de la Historia

Ya hemos señalado que una obra que tenga el “aval” de haber sido elaborada por un testigo, contiene parámetros de *lectura* que apuntan a tratar de esclarecer el pasado. No obstante, no cabe duda que dentro de un contexto de muestra artística, un supuesto testimonio adquiere connotaciones que exceden la mera intencionalidad documental. Es decir, en el encuentro entre el testimonio y el ámbito del arte, la capacidad de referirse al acontecimiento pasado queda *desdibujada* por las otras admisibles “lecturas” pero, a la vez, las posibilidades de construcción de diferentes sentidos, en parte, disminuyen o más bien se concentran hacia el acontecimiento aludido.

Resulta muy importante para el desarrollo de estas investigaciones pensar en las posibilidades históricas contenidas dentro de algunas obras de arte. En este momento, nuestra intención es fijarnos en la capacidad de prácticas artísticas por contener relatos que puedan formar parte de la escritura de la historia. Es decir, las propuestas artísticas elaboradas por testigos o que contienen, como elementos internos, las voces de los testigos, podrían ser utilizadas por la historiografía.

No obstante, para poder analizar las obras desde esta perspectiva fue necesario dar un paso previo, donde surgió la siguiente pregunta: ¿de qué modo y cuándo el testigo ha formado parte de la construcción histórica? La inclusión de este apartado se debe al objetivo de conseguir respuestas a dicha pregunta.

La figura del testigo ha estado presente de forma discontinua en la elaboración de la historia escrita. Las aportaciones del testigo, en cualquiera de sus variantes, no siempre han sido consideradas “válidas” para la construcción de las diversas historias. Echar un vistazo a la forma en que el uso del testigo ha alternado en la escritura de la historia puede servir para ver cómo la práctica artística, y su tradición, también pueden analizarse desde una perspectiva discontinua en la intención testimonial de los objetos artísticos referidos a acontecimientos bélicos.

El marco elegido para este breve recorrido, abarcará el tramo temporal de los casos vistos en esta tesis (incluyendo desde los precedentes a la tercera parte, “Los testimonios”), es decir, desde mitad del siglo XIX hasta el siglo XXI.

La utilización del testigo en las formas de construcción de la historia ha sido irregular, desde la indiferencia hasta la autoridad del testigo ocular, desde su desaparición hasta el resurgir como “testigo-fuente”⁵⁷. Apoyados en el inventario propuesto en el libro de Jaume Aurell, *La escritura de la memoria (de los positivismos a los postmodernismos)*, donde el autor hace un extenso ejercicio de recopilación de historiadores y tendencias históricas del s. XX, haremos un trabajo de espigueo, de repaso a vista de pájaro⁵⁸, que trata de localizar en qué momento se ha tenido en cuenta la figura del testigo como instrumento verificador de una hipótesis o como relator y revelador de nuevas líneas de indagación.

57. Véase el interesante texto “El testigo y el historiador” de Françoise Hartog: *op. cit.*

58. Somos conscientes de la complejidad de acometer este gigantesco tema, sobre todo si tenemos en cuenta cómo cada una de las líneas de trabajo evolucionó de modo distinto en los diferentes lugares. Para este apartado nos centraremos en algunos de los modelos propuestos en Inglaterra, Francia, Italia y Alemania.

En primera instancia, y echando la vista hasta la segunda mitad del siglo XIX, François Hartog nos acerca al historiador francés Jules Michelet (1798-1874) que, mirando de reojo los hechos de 1789 en Francia, parece reflexionar:

“(…) [Al historiador] *le vuelve a caer la responsabilidad de poner al día en lo sucesivo lo que no estaba inmediatamente visible (...) los murmullos de los anónimos e incluso los silencios de la historia (...) «murmullos de tantas almas asfixiadas»: todos esos muertos ante cuya consideración el presente ha contraído una deuda*”⁵⁹.

Se trata de la preocupación por rescatar las voces olvidadas, desempolvar las voces escondidas en el sótano del análisis científico de datos contrastables, por otra parte tan implantado en la época. La propuesta de Michelet parece clara, se trata de buscar y encontrar a los testigos directos que, paradójicamente, han quedado fuera de la escritura de la historia, unas veces por su clase social, otras por su función, o por su bajo interés o por los más variados motivos que han dejado al margen su visión de lo vivido. Jules Michelet reclama mirar hacia el relato cotidiano, el de los testigos en la cantina, y de la misma manera cien años después, Paul Thompson busca a los testigos que uno se encuentra en plena calle⁶⁰. Su búsqueda está en todos los que puedan afirmar que asistieron.

A finales del siglo XIX tiene lugar el caso Dreyfus⁶¹. Todo lo concerniente a este hecho ha provocado ríos de tinta⁶² por su repercusión y su análisis. Para este trabajo nos interesa únicamente cómo el papel del testigo, en este caso el de los testigos “expertos” que intervinieron en este proceso judicial, tuvieron una repercusión nada desdeñable en la dimensión social y política del momento, siendo un caso muy revelador para *vislumbrar* (si se quiere, también metafóricamente) las relaciones entre historiador y el testigo⁶³.

Durante el juicio a Zola, la defensa citó⁶⁴ a reputados archiveros, con la pretensión de que sus testimonios eruditos fueran pruebas defensoras de la postura de Zola. Desde el estrado se pedía a los testigos que primeramente indicaran sus

59. HARTOG, François: *Regímenes de Historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México 2007 (2003), p. 161.

60. THOMPSON, Paul: *La voz del pasado. Historia oral* (Josep Domingo, trad.), Edicions Alfons el Magànim, Institució Valenciana D'estudis i investigació, Valencia, 1988 (1978), p. 31.

61. Para una reconstrucción completa de la evolución del caso véase PIERRE, Miquel: *El caso Dreyfus*, Fondo Cultura Económica, EEUU, 1988.

62. Muy interesante, y prueba de la importancia que tuvo el hecho, es el trabajo de recopilación (en el centenario del acontecimiento), de cartas que le fueron enviadas a Zola desde España a partir su intervención en la revisión del caso Dreyfus en MEDINA, Arjona, Encarnación: *Zola y el caso Dreyfus, cartas desde España (1888-1889)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999.

63. HARTOG, F.: *op. cit.*, p. 24.

64. El juicio se convirtió, sobre todo la defensa de Zola, en la visualización de métodos eruditos de archivística, paleontología e instrumentos usados por las ciencias sociales. Véase la descripción de lo contado por los testigos de la defensa en DUMOULIN, Oliver: *Marc Bloch o el compromiso del historiador*, Biblioteca de Bolsillo, Divulgativa Collectanea Limiana, Universidad de Granada y Universitat de València, Granada, 2003, p. 213 y siguientes.

credenciales, con esto se conseguía una especie de marco curricular de cada uno de ellos, presentándose como “expertos” en la materia, para después relatar de modo específico las pruebas que exculpaban a Zola. La posición de estos testigos consistía en su experiencia profesional; la autenticidad de lo que iban a decir estaba acompañada por la demostración de que sabían de lo que hablaban.

El archivista, el historiador, se transforma en un testigo (procesal en el caso del juicio a Zola), pero en un testigo que toma partido, “*un poco justiciero (...) sobre una escena supuestamente judicial, el historiador se involucra en los asuntos del presente (...) a un tiempo testigo, a otro juez*”⁶⁵. Como afirma Fraçoise Hartog, el testigo se ha convertido en una especie de juez de instrucción que desmonta pruebas falsas, que desenmascara a los falsos testigos. Esta perspectiva se ha inoculado en el historiador, que en el espejo del presente se ve reflejado como testigo (en sus dos variantes: portador del testimonio y juzgador). No consiste en una profesión ni en una labor, sino en un acto⁶⁶.

Durante esos años, finales del siglo XIX y principios del s. XX, desde la tendencia positivista⁶⁷, se presenta la historia como una ciencia, con métodos verificables, análisis de documentos y particularismo empírico. En este contexto, Fustel de Coulanges escribe en 1905:

*“La historia es una ciencia, que utiliza un método riguroso y debe analizar los hechos tal como han sido vistos por los contemporáneos, no como el espíritu moderno los imagina”*⁶⁸.

La autenticidad es un término que se relaciona con el vocabulario judicial, teniendo en cuenta su procedencia más que el propio contenido del documento. Según los postulados positivistas, el valor del documento se basa en su forma escrita, que en cierto modo es garante de su legitimidad. Es decir, “*la sucesión de hechos y de cambios que los documentos históricos atestiguan quedan explicados a la luz de esa visión generalizadora, que da un sentido a la narración, que es lo característico del verdadero historiador*”⁶⁹. Dicho de otro modo “*la historia es la ciencia de las trazas escritas*”⁷⁰. También, desde el positivismo de la *Escuela metódica*⁷¹, Charles-Victor Langlois (1863-1929) exclamaba que sin estudio de los documentos, no hay historia⁷², “*la*

65. HARTOG, F.: *op. cit.*, p. 25.

66. [Con el «Yo acuso» de Zola] “*El intelectual se constituye como tal al intervenir en el campo político «en el nombre de la autonomía» y de los valores específicos de un campo de producción cultural que ha alcanzado el elevado nivel de independencia con respecto a los poderes*” en BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 197.

67. Véase NEGRO Pavón, Dalmacio: *Comte: positivismo y revolución*, Cincel, Madrid, 1987.

68. AURELL, Jaume: *La escritura de la Memoria. De los positivismos a los postmodernismos*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005, p. 25.

69. En el prólogo de Carlos García Gual en COULANGES, Fustel de: *La ciudad Antigua*, Biblioteca Edef, Madrid, 1982, p. 11.

70. HARTOG, F.: *op. cit.*, p. 23.

71. Véase el capítulo octavo de BURDE-HERVE Martín, Guy: *Las escuelas históricas*, Akal Editor, Madrid, 1992, p. 127 y siguientes.

72. “*El historiador procede mediante razonamientos para remontar desde las huellas a partir*

*historia se hace con documentos. Los documentos son los vestigios de cuanto pensaron e hicieron nuestros antecesores*⁷³. En estos momentos se padece la desaparición de la figura del testigo del escenario de estudio de la historia, como escribiría Fustel de Coulanges, la historia se compone de abundantes pequeños acontecimientos; pero un pequeño acontecimiento no es historia⁷⁴.

Pareciera que el testigo se queda fuera de este modo de “hacer” la historia, medida y exacta. Pero no obstante, el mismo Langlois se da cuenta, a partir de la afirmación de que la historia se hace con documentos, que éstos pueden proceder de dos orígenes: por un lado, la propia observación, la llamada observación directa; y por otro lado, la observación de los efectos, ya sean surcos materiales de ese acontecimiento (huellas), o bien la lectura de las narraciones y descripciones de otros que sí estuvieron (testigos). Teniendo en cuenta la dificultad de estar en primera persona en todos los lugares que componen un acontecimiento, el “*conocimiento histórico es indirecto por naturaleza (...) Independientemente de cuanto haya podido decirse, la historia no es una ciencia de observación*”⁷⁵. Más bien lo único que observa son las huellas, los documentos.

Es precisamente esta crítica interna la que lleva a Langlois a utilizar el paralelismo con el trabajo de un químico, que para ponerse al corriente de lo acontecido en los experimentos que investiga, toma en consideración la palabra de un auxiliar de laboratorio. Para insistir en la extrema complejidad ante el material escrito de un supuesto testigo de lo hechos, el autor escribe:

*“Aun en el supuesto más favorable (que el documento haya sido redactado por un testigo ocular) se halla muy alejado del conocimiento científico. La noción de testigo se ha tomado de la práctica jurídica; llevada al terreno científico, se reduce a la de observador: un testimonio es una observación”*⁷⁶.

Pero esta ciencia basada en documentos escritos fue discutida desde el principio por diferentes disciplinas que fluctuaban entre lo visible y lo invisible, que giraban la mirada hacia lo que se había dejado de lado históricamente, y aquí aparecían inevitablemente los testigos y sus testimonios “*puestos en serie responden a preguntas que ellos no suscitaban directamente*”⁷⁷. El historiador descifra las huellas, las marcas del pasado, las señales desgastadas por el tiempo, erosionadas, pero también con la gruesa pátina del presente, que en ocasiones no permiten ver con claridad, y precisa de un esfuerzo que predisponga al historiador a escuchar lo que ya no se oye.

También en las últimas décadas del siglo XIX, y comienzos del nuevo siglo XX, sucedió un emergente desarrollo de la sociología. En este sentido el francés

de la observación material de los documentos hasta los hechos históricos, ocupándose de la crítica del análisis detallado de tales razonamientos”, escribe Francisco Sevillano Calero en la introducción de LANGLOIS, Charles V. y SEIGNOBOS, Charles: Introducción a los estudios históricos, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, 2003, p. 26.

73. *Ibidem*, p. 59.

74. AURELL, J.: *op.cit.*, p. 25.

75. LANGLOIS, Ch. V. y SEIGNOBOS, Ch.: *op.cit.*, p. 95-96.

76. *Ibidem*, p. 98.

77. HARTOG, F.: *op. cit.*, p. 24.

Émile Durkheim⁷⁸ (1858-1917) trajo consigo el compromiso de la necesidad de integrar los historiadores a los estudios sociológicos, dejando de lado el dominio de la historia narrativa, y donde los fenómenos sociales prevalecían a los políticos. Son tiempos de la “eclosión de la sociología”⁷⁹.

La primera regla de su método y “la más fundamental consiste en considerar los hechos sociales como cosas (...) El hombre no puede vivir en medio de las cosas sin hacerse de ellas ideas según las cuales reglamenta su conducta”⁸⁰. Es decir que los hechos sociales deben examinarse según su contexto, alejados de manifestaciones concretas e individuales. Se trata de la búsqueda de semejanzas y relaciones entre el organismo biológico y la estructura social, donde el individuo es comprendido a través de lo social. “El corazón de la sociedad es la conciencia colectiva”⁸¹. En este caso se entendería el rol del testigo, no como el relato individual de un sujeto sino como un compuesto social, que recuerda colectivamente, y relata desde y para un grupo, comunidad o sociedad. El testigo está involucrado en las estructuras compartidas que fundamentan todo tipo de consensos, lo que el mismo Durkheim llamaba “el conformismo lógico”⁸².

El siglo XX comienza debatiéndose en Francia entre las circunstancias empíricas y los aspectos sociológicos en la elaboración de la historia. En Alemania se tendía a la erudición política y militar⁸³. Pero la antropología y la sociología comienzan a ganar terreno a la disciplina histórica de herencia positivista, entra en crisis la teoría de una historia “pura” (que proponía Coudan). La Primera Guerra Mundial y después el tiempo entre guerras, desató un sinfín de voces que conforman el complejo debate historiográfico de la época⁸⁴. La sociología inunda poco a poco casi todo, e invalida la pretensión de una historia verdadera que arranca del análisis metódico de documentos⁸⁵. El espectro de investigadores y hacedores de escritura de historia se amplía, aparecen colaboraciones entre historiadores, filósofos, antropólogos, sociólogos o psicólogos. Desde el complejo manejo de términos, planteamientos y derivas de la discusión dada sobre cómo escribir la historia en las dos primeras décadas del siglo XX, vuelve a resurgir el

78. Emile Durkheim (1858-1917), sociólogo francés.

79. AUREL, J.: *op. cit.*, p. 31.

80. DUEKHEIM, Émile: *Las reglas del método sociológico*, Fondo de cultura económico, México, 2005 (1895), p. 53.

81. AURELL, J.: *op. cit.*, p. 31.

82. “[Toda sociedad precisa de una] suerte de necesidad intrínseca que permite sencillamente el estar-juntos”, escribe Michel Maffesoli en MAFFESOLI, Michel: *En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética*, Siglo veintiuno, México D.F., 2007, p. 134.

83. A principios del s. XIX el historiador alemán Leopold von Ranke (1795-1866) arrinconó los aspectos sociológicos y culturales en favor de los políticos y militares. Su construcción de la historia partía de documentos directos, testimonio de testigos oculares diarios y cartas que el historiador no debe juzgar, en este sentido este autor propuso el concepto de “objetividad histórica”.

84. Solo es oportuno para estas investigaciones la utilización de testigos para la escritura de la memoria. Pero para el acercamiento a un inventario muy completo de nombres, corrientes y propuestas desde los positivismos a los postmodernismos véase el trabajo ya citado de Jaume Aurel.

85. AURELL, J.: *op. cit.*, p. 38 y siguientes.

término “historicismo”⁸⁶.

En tiempos de entreguerras, el autor italiano Benedetto Croce (1866-1952) parte de la idea de que “*hay una identidad entre filosofía e historia que está basada en la unidad de espíritu*”⁸⁷. Señala Croce que si tomamos “*la historia como acto de conciencia*”⁸⁸ hay que diferenciar entre historia y “*noticias sobre pormenores sueltos*”⁸⁹ (memorias, recuerdos, diarios, crónicas, perfiles, biografías...), ya que en cierto modo pensar en la historia es filosofar, por lo tanto se deduce que no se puede ejercer la filosofía sin pensar en los propios hechos históricos⁹⁰.

Una de las objeciones que el propio Croce contrapone a sus argumentos, y que él mismo adelanta, es el uso de los materiales del pasado. Este autor asigna, al uso de testigos y testimonios, el deber de impulsar la fuerza de la conciencia, y no quedarse en el “se oye” o “se dice”. Los problemas derivados de no estar presente, de elaborar la historia a partir de terceros, se presenta como un escollo a superar. El oficio del historiador será mayor en cuanto éste sepa dirigirse y “*conducir a la cosa misma, para que se vea no ya con los ojos de los viejos intermediarios que la confirman, (...) sino como un testigo de vista, un partícipe*”⁹¹. De alguna manera podríamos decir que el historiador se siente testigo de sus contemporáneos acontecimientos. La base era una exigencia práctica: los postulados del *presentismo*⁹², “*lo fundamental de la historia no es su proyección en el pasado, sino la contemporaneidad desde la que se fabrica ese pasado*”⁹³. La historia debe construirse a partir del presente. Hay tantas historias como puntos de vista, ya que la historia no se proyecta en el pasado, sino que el pasado se configura desde lo contemporáneo⁹⁴. Cuando se reconstruye un acontecimiento, lo que hacemos es “*rellenar los huecos y las lagunas*”⁹⁵ con nuestros intereses, subjetividades, etc.

Por otro lado, a finales de los años veinte, y deudores de la eclosión de la sociología, Lucien Febvre (1878-1956) y Marc Bloch (1886-1944⁹⁶), fundan en

86. Según Carlo Antoni, el término lo utiliza por primera vez Karl Werner en 1879 para definir la filosofía que “*el intelecto sólo puede conocer la historia*” en TOLLINCHI, Esteban: *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*, Ed. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras (Puerto Rico), 1989, p. 666.

87. En su trayectoria Croce evoluciona desde el marxismo a las tesis fascistas, y a finales de los años veinte defiende una posición liberal moderada, en AUREL, J.: *op. cit.*, p. 41.

88. CROCE Benedetto: *La historia como hazaña de la libertad* (traducción de *La historia como pensamiento y como acción*. (Enrique Díez-Canedo, trad.), ed. Martí Soler Fondo de Cultura Económica, México DF, 2005 (1938) p. 107.

89. *Ibidem*, p. 108-109.

90. *Ibidem*, p. 127.

91. *Ibidem*, p. 142.

92. El rasgo fundamental del *presentismo* consiste en “*quitarle valor en sí al pasado, que no merece por sí mismo la atención del historiador sino la medida en que sirve como instrumento para explicar el presente*” en BARONA, Josep Luis: *Ciencia e Historia. Debates y tendencias en la historiografía de la ciencia*, Godella, Seminari d’estudis sobre la ciència, 1994, p. 55.

93. AURELL, J.: *op. cit.*, p. 41.

94. *Ibidem*.

95. OVEJERO Bernal, Anastasio: *Fundamentos de psicología jurídica e investigación criminal*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009, p. 39.

96. Murió en 1944 en el campo de concentración francés de Saint-Didier-de-Formans.

1929 la revista *Annales d'histoire économique et sociale*. Marc Bloch afirma que el historiador es incapaz de conocer por sí mismo los hechos que investiga, por lo tanto no podemos hablar del pasado si no es recurriendo a testimonios o huellas, “*contraste con el conocimiento del presente, el conocimiento del pasado será necesariamente «indirecto»*”⁹⁷.

Pero si atendemos a un explorador del presente, un entrevistador que sondea la actualidad, es decir que anota, cuantifica y comprueba lo que sus interlocutores le dicen del tiempo y el espacio compartido, debe saber que probablemente nunca llegará más que a conocer un pequeño rincón del “*alma*”⁹⁸ de los hombres entrevistados. Nunca sabrá las verdaderas intenciones de la respuesta, ni siquiera poniendo una atención máxima en los gestos, en la utilización de palabras o en las distintas cadencias de la dicción. En este sentido, el investigador del presente está tanto o más perdido que el historiador del pasado.

El conocimiento indirecto del historiador viene dado por una cadena de información. Los eslabones de esa cadena no tienen por qué ser únicamente relatos de personas, sino que los rastros, las huellas, los hallazgos arqueológicos o los vestigios del pasado también funcionan como testimonios, no haciendo falta recurrir a ningún testigo propiamente dicho, pudiéndose dar el caso que en un acontecimiento violento o de enorme impacto todos los testigos presenciales no tengan, por diferentes causas, las facultades necesarias para recordar lo sucedido. Además, también tiene en cuenta las posibilidades de la fantasía y de la mentira, con o sin tener interés en la falsedad, pudiéndose dar el caso de que a pesar de la buena fe el testigo no diga la verdad. Dice Bloch: “*hasta los más ingenuos policías saben que no deben creerse sin más a los testigos*”⁹⁹. Desde esta perspectiva el historiador sabe que los testigos pueden no decir la verdad, pero ante todo su trabajo está en hacerles hablar, y además deben esforzarse por tratar de comprenderlos¹⁰⁰.

El historiador, dice Bloch, fue durante mucho tiempo un “juez de los Infernos”, su misión era alabar o condenar a personalidades y héroes muertos. El sabio explica y acaba en su explicación, en cambio el juez debe dictar sentencia según la ley, y para ello debe dejar aparte sus opiniones o directrices personales. La historia está comprometida con la defensa del acontecimiento de las huellas, los testimonios escritos y orales, voluntarios e involuntarios que proporcionan y aseguran el estatuto de la historia como oficio y del historiador como artesano¹⁰¹.

Dando un salto temporal, y entrando al siglo XX por la ventana que da a los últimos días de abril y primeros de mayo de 1945, momento en que se fija el final de la Segunda Guerra Mundial, nos encontramos con una fractura en la escritura historiográfica, en su crítica y evolución. Pareciera que lo raquítico del momento

97. BLOCH, Marc: *Introducción a la Historia*, Brevarios, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000, p. 51. En esta misma página Bloch pone como ejemplo el caso de un juez de instrucción que trata de reconstruir un crimen sin haber estado presente en el mismo.

98. (Usada por Marc Bloch) *Ibidem*, p. 53.

99. *Ibidem*, p. 80.

100. *Ibidem*, p. 90.

101. VERGARA, Luis: *Paul Ricoeur para historiadores*, Universidad Iberoamericana, 2006, p. 95.

también envolvió a la escritura de la historia, y ésta tornó hacia las colectividades, las estructuras, las cuantificaciones de datos, dejando de lado a los individuos, sus aspectos psicológicos y sus relatos¹⁰².

Tres años después de la muerte del historiador británico Robin George Collingwood (1889-1943), se publica su libro póstumo *Idea de historia*, donde trata la historiografía grecorromana como “un puro agregado de percepciones”¹⁰³, convirtiendo al estudio historiográfico en un aprovechamiento de los relatos de los testigos “de vista”. En este caso el historiador tiene contacto personal con ellos y, en ese encuentro, éste habría iluminado sus mentes con sus pesquisas. A partir de ese momento, el testigo dará un relato detallado, coherente y verdadero, cosa que no hubiera pasado sin la intersección “clarividente” del historiador. La idea consistiría en hacer nacer en la cabeza del testigo unos recuerdos de un acontecimiento que había presenciado, retenido y que recupera para el presente. Se trataría, entonces, de provocar la memoria *del que estuvo allí*, porque la historia no podía escribirse sin la voz de estos testigos “de vista”¹⁰⁴.

Partiendo del análisis a la antigua historiografía, el propio Collingwood afirma que es necesario sentar al narrador en la “silla de los testigos” y esforzarse en que el testigo “contradiga su testimonio”. La fuente “incorruptible” puede, si miramos un poco más allá, dejar de serlo. Porque el testigo nunca dice la verdad entera, por acción o por omisión su relato siempre está incompleto. La narración de un hecho es tremendamente difícil, y sabiéndolo, el historiador deber partir de un descrédito a la totalidad de la fuente.

La liberación en 1945 de los campos nazis, y la pretensión de conocer lo que allí dentro pasó, produjo un enorme cambio en la percepción de la figura de los testigos. Muchos de ellos no tardaron en hacer relatos de lo que vivieron dentro de los campos, una escritura descarnada que se abría paso entre las primeras imágenes que aparecían de montañas de muertos, prisioneros esqueléticos, hornos crematorios y cámaras de gas. Es el caso del escritor italiano Primo Levi (1919-1987), que estuvo retenido durante diez meses en el campo de concentración de Monowitz (Auschwitz, en Polonia). Se puso a escribir a pocos meses de su salida su testimonio en forma de libro, titulado *Si esto es un hombre*, texto fundacional de lo que se ha llamado “literatura concentracionaria”¹⁰⁵.

*“Aquella [literatura] que quiere testimoniar lo que pasó en los campos de concentración y exterminio, en Auschwitz o en Mauthausen, en Buchenwald o en Ravensbrück; toda ella está escrita bajo el signo de un doble fracaso: el fracaso de la representación y fracaso de la recepción”*¹⁰⁶.

102. AURELL, J.: *op. cit.*, p. 68.

103. COLLINGWOOD, Robin G.: *Idea de historia*, Fondo de cultura económica, México DF, 2004 (1946), p. 85.

104. *Ibidem*, p. 94.

105. Autores como Varlam Salamov, Tadeusz Borowski, Jean Améry, Herling-Grudzinski, Buber-Neumann, Imre Kertész, o Jorge Semprún.

106. En SÁNCHEZ, Yvette y SPILLER, Roland (Editores): *Poéticas del fracaso*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübingen (Alemania), 2009, p. 57.

Fig. 9 Lajos Erdelyi, de 87 años, posa con un dibujo hecho por un compañero del campo de exterminio en Budapest el 13 de enero de 2015. Erdelyi fue enviado a Auschwitz-Birkenau en mayo de 1944 y más tarde fue trasladado a otro campo. Fotografía aparecida en el diario *El País* el día 23 de enero de 2015, bajo el título “Supervivientes de Auschwitz 70 años después”.



Primo Levi escribía en 1947:

*“En efecto, estoy persuadido de que ninguna experiencia humana carece de sentido ni es indigna de análisis, y de que, por el contrario, hay valores fundamentales, aunque no siempre positivos, que pueden deducir de este mundo particular que estamos hablando. Querría hacer considerar de qué manera el Lager ha sido, también y notoriamente, una gigantesca experiencia biológica y social”*¹⁰⁷.

Apenas quince años después de que Levi escribiera su testimonio, al comienzo de la década de los sesenta del siglo XX tuvo lugar el juicio al oficial nazi Adolf Eichmann en Jerusalén, un proceso judicial que convocó a un buen número de testigos. Este acontecimiento hizo que, en 1998, la historiadora francesa Annette Wieviorka (n. 1948) lo tomase como punto inaugural de lo que ella denominó *la era del testigo* (como ejemplo véase la fig. 9 y su pie de foto).

Los testimonios de los presentes, con sus límites y sus horizontes, se convertían en pertinentes en la elaboración histórica. Incluso la palabra de aquél que ya no está, en palabras de Michel de Certeau (1925-1986): *“la historia es un discurso en tercera persona (...) El discurso del pasado tiene como condición ser el discurso del muerto”*¹⁰⁸.

En el último cuarto del s. XX el historiador y sociólogo británico Paul Thompson (n.1935) publica, en 1978¹⁰⁹, *La voz del pasado*. Desde el postulado inicial de que *“toda la historia depende en última instancia de su propósito social”*¹¹⁰, Thompson propone la necesidad de atender a la inclusión del testimonio oral como material

107. LEVI, Primo: *Si esto es un hombre*, (Pilar Gómez Védiate, trad.), El Aleph Editores, Barcelona, 2010 (1947), p. 95.

108. DE CERTEAU, Michel: *La escritura de la historia*, (Jorge López Morteza, trad.), Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México DF, 1993, p. 62.

109. Un año después, en 1979, Jean-François Lyotard (1924-1998) publica *La condición postmoderna*, señalando el final de los grandes relatos, las metanarrativas de la modernidad.

110. THOMPSON, P.: *op. cit.*, p. 11.

de elaboración histórica, a partir de la contribución aportada por el encuentro entre el historiador (escuchante) y los testigos (relatores), dicho de otro modo, “*el historiador va a la entrevista a aprender, a sentarse a escuchar a otros (...) La reconstrucción de la Historia se convierte en un proceso de colaboración*”¹¹¹. En ningún caso las posiciones del relator y del escuchante se dirimen en disecciones entre actitudes más o menos pasivas, sino que más bien son irremediablemente activas. Por consiguiente, el testimonio oral no se presenta como un discurso maximalista de veracidad desde lo alto de un estrado, sino más bien como un elemento que hace posible (y audible) la trama de deseos (re)constructivos de la unión intencionada de un emisor y un receptor.

Thompson presta atención a lo que se ha quedado atrapado en los roces cotidianos, en la conversación vernácula, en las opiniones íntimas, aquella palabra, aquella historia que queda “*dispersa en la boca de la gente*”¹¹². La tradición oral se presenta como un campo infinito de datos preparados para ser puestos en colaboración con el historiador, que elabora, analiza, separa, clasifica, que pone en relación todo lo recogido y, además, también lo pone en crisis. Durante el proceso el historiador es conocedor de que abarcarlo todo es imposible, que los datos se transforman día a día, se solapan con el paso del tiempo, se pierden con la demora.

Pero mientras que la locomotora de la historia sigue, el maquinista parece reclamar más testimonios que echar a la caldera. No obstante no lo hará de modo aséptico, sino que éstos serán recogidos por el historiador que los pondrá en relación con otros, en definitiva los hace pasar por su propia boca, al fin al cabo “*las palabras imprimen a la Historia su aliento vital*”¹¹³.

En este breve repaso, se puede notar que el testigo es un instrumento que sirve para revisar los cabos sueltos y las posibilidades truncadas, donde es tan necesario el ejercicio de escucharlo como su puesta en crisis. En cierto modo, el testigo siempre estuvo a la intemperie de la historia.

1.5 El testigo, el historiador y el conmemorador ante la ruptura

*“Durante siglos y siglos nuestras imágenes de piedra y de metal cabalaron orgullosamente sobre las plazas iluminadas de las metrópolis y nuestros brazos eternamente inmóviles blandieron las grandes herrumbrosas en el cielo solitario de las noches”*¹¹⁴.

Giovanni Papini

Durante estas primeras páginas del desarrollo de la tesis, estamos aludiendo, unas veces de forma más directa y otras de modo más velado, a verbos como recordar,

111. *Ibidem*, p. 19.

112. *Ibidem*, p. 31 (cita tomada de “*Historie de la Révolution Française*” (1847-57) del historiador francés Jules Michelet (1798-1874)).

113. *Ibidem*, p. 27.

114. PAPINI, Giovanni: *Juicio universal*, (Isidoro Martín, trad.), Ed. Planeta, Barcelona, 1959, p. 123.

testificar, historiar, conmemorar o hacer memoria, todos ellos muy distintos en sus puntos de partida y en sus objetivos. En este apartado incluimos algunas diferencias fundamentales de algunos de los actores que llevan a cabo dichas acciones, teniendo en cuenta su importancia en la construcción de códigos culturales que conforman la trama identitaria de una determinada comunidad.

Todo el discurso indagador de este trabajo está ubicado en esa fina frontera personalizada en el artista que fue testigo y que, al dar su testimonio (en forma de obra de arte), aporta datos que sirven para descodificar las prácticas sociales existentes en un intento por re-escribir la historia, desvinculándola de las retóricas instituidas en fórmulas que parten del binomio vencedores-vencidos.

Partiendo de la afirmación de que el objeto de la memoria es el de “conservar” y el de la historiografía es el de “descubrir”¹¹⁵, se presenta muy interesante la expresión “memoria histórica”, algo así como “descubrir lo conservado” o “conservar lo descubierto”. Detrás de las más múltiples situaciones se han dado procesos de conservación y de registro, consciente o inconscientemente, que hay que destapar y rescatar. Si además añadimos el adjetivo traumático, es decir descubrir las heridas conservadas, no cerradas, volver a ellas, retomarlas, no consistiría en abrirlas, sino en diagnosticarlas y curarlas, continuamente, sin descanso, a pesar de que no cierren nunca.

Desde hace ya algunas décadas, los esfuerzos han sido dirigidos a recuperar las memorias de los pequeños grupos, que por su ínfimo relato en mitad del “gran acontecimiento” han sido relegados o reprimidos tortuosamente hasta el doloroso olvido. En este recorrido para conocer de primera mano cómo intervino y qué significó la violencia en los diferentes grupos, pasa por el reconocimiento de lo fluido, móvil, diverso y caótico del aspecto principal de la memoria: su conservación. Los traumas colectivos han sido parte irremediable de la conformación de la historia del siglo XX:

“En el mundo contemporáneo, y en el siglo XX en particular, la Guerra, con mayúscula, es entre los cuatro simbólicos jinetes del Apocalipsis aquel que sigue manteniendo la mayor densidad trágica”¹¹⁶.

A partir de este contexto, las diferentes memorias se solapan, unas sobre otras, el caso de sujetos que vivieron diferentes contextos traumáticos en distintos lugares. También, por otro lado, están los cambios generacionales, y de qué forma los relatos pasan de unas manos a otras. La memoria es frágil pero imprescindible, es relativa pero necesaria.

La memoria se construye a través de lo individual y lo colectivo, entre los registros hechos por una persona, o los adquiridos a través de un tercero. Y es desde este lado, donde Aróstegui nos propone la interesante diferencia entre el “recuerdo” y la “imagen del pasado”¹¹⁷: el primero procede de la experiencia directa,

115. AROSTEGUI, Julio: “Traumas colectivos y memoria generacionales el caso de la Guerra Civil” en AROSTEGUI, Julio y GODICHEAU François (eds.): *Guerra Civil. Mito y memoria*, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2006, p. 57.

116. AROSTEGUI, J.: *op. cit.*, p. 60.

117. *Ibidem*.

del testigo ocular; el segundo es algo más general que no necesita testigos, sino un “hecho imaginado”.

Este “pasado imaginado” es muy complejo, ya que está compuesto de todo tipo de recuerdos y de imágenes del pasado, de procedencias distintas y de naturaleza muy dispar. En el “mito del pasado” se elaboran imágenes a partir del recuerdo, pero también los recuerdos están compuestos, en parte, por las propias imágenes, que le obligan a ser cuidadoso y riguroso.

Pero, ¿a qué llamamos traumas sociales violentos? Julio Aróstegui ofrece una forma de verlo:

“(...) aquellos que amenazan la misma existencia física de un grupo (...) El trauma colectivo es el resultado social y culturalmente comprobable de acontecimientos violentos, en sentido amplio, que afectan a un colectivo, sea éste o no una sociedad global, y que da lugar a la persistencia de una vivencia luctuosa, compartida y, en su momento y forma, al nacimiento de una memoria compartida también, en la que se refleja la ruptura abrupta y violenta de una cierta pauta histórica que adquiere un sentido perturbador para el desarrollo futuro de tal colectivo. El hecho adquiere, por tanto significación de tragedia colectiva (...)”¹¹⁸.

La guerra se presenta como una de estas rupturas, ya que es un acontecimiento que quiebra las relaciones de una determinada comunidad desde muy distintos planos¹¹⁹. Ante dicha fragmentación social, las colectividades responden de diferentes formas, por ejemplo: marginando el recuerdo, intentando superarlo o luchando contra el olvido (a esta lucha Aróstegui la sitúa en el entorno de la *anamnesis*, un término traído desde el entorno de la medicina que se refiere al conjunto de datos clínicos en el historial de un paciente). Es decir, se trata de recuperar los recuerdos pero también de conservarlos. Porque estas situaciones de quebranto, de pérdida y aflicción dan de sí a testigos heridos y testimonios afectados por la situación. Testimonios que, en palabras de Tvetan Todorov¹²⁰, serán gestionados desde tres distintas posiciones: la posición del testigo; la posición de historiador; y la posición del *conmemorador*. Veámoslas brevemente:

1. La posición del testigo. Ésta es una posición individual, se trata de la propia existencia de uno mismo. El testigo es un portador de recuerdos que tiene que ver con él. Se trata pues del conjunto de evocaciones, remembranzas, alusiones, conexiones, nudos, imágenes, relatos, enlaces y demás recuerdos que el testigo puede activar desde sus propias vivencias. Se trata de todo el material que construye una determinada identidad individual. El trabajo del testigo es solitario. El testigo, desde su posición como tal, no debe probar nada de lo que dice ni dar cuenta a nadie, ya que se trata de su propia imagen¹²¹.
2. La segunda posición, propuesta por Todorov, es la del historiador. En este

118. AROSTEGUI, J.: *op. cit.*, p. 65.

119. *Ibidem*.

120. TODOROV, Tvetan: *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, (Manuel Serrat Crespo, trad.), Península, Barcelona, 2002.

121. *Ibidem*, p. 155.

caso el trabajo consiste en analizar, clasificar, cuantificar y comparar. Se debe remontar en el tiempo y reconstruir el pasado. El historiador como un “(...) representante de la disciplina cuyo objetivo es la restitución y el análisis del pasado (...) eligiendo como principio regulador y horizonte (...) la verdad impersonal. (...) sometiendo la verdad a una crítica (...) para recordarnos la fragilidad de nuestros instrumentos de conocimiento, así como las inevitables intervenciones del sujeto que intenta comprender”¹²². El ámbito del testigo se circunscribe a su propia vida, en el caso del historiador su horizonte es el mundo. Un aspecto clave que retomaremos en la segunda parte de esta tesis es el uso de los detalles. Un historiador tiende a generalizar, y un testigo en cambio a dar detalles, éstos raramente hablan del sufrimiento en abstracto sino que se dedican a describir las pequeñas vivencias, íntimas, cotidianas que tuvieron que pasar. Los historiadores recuentan el número de soldados, de deportados, de asesinados, de exiliados, el testigo recuerda la visión de presenciar cómo un hombre fue asesinado a sangre fría, del cual no sabe ni siquiera el nombre. Los historiadores y los testigos se complementan, pero unos ponen fechas, hacen separaciones en las épocas, dirimen las razones del continuo fluir que consiste el encadenamiento de unos acontecimientos sobre otros, y los testigos nos sumergen en las experiencias de los que estuvieron allí.

3. Por último, la posición del *conmemorador*. Un agente que estaría entre el testigo y el historiador, o mejor dicho, tendría algo de cada uno de ellos. El conmemorador, al igual que el testigo trabaja con los recuerdos. Pero, como el historiador, su trabajo es público. El conmemorador presenta ante la colectividad los recuerdos íntimos, y los dota de verdad: el recuerdo ha dejado de ser endeble, ya no estaría a la intemperie de la de experiencia personal de un testigo¹²³. El conmemorador se dispone a transmitir una imagen del pasado desde la escuela, desde los medios de comunicación, desde las celebraciones conmemorativas, etc. Y con respecto a los otros dos tipos anteriores hay claras diferencias de objetivos y métodos¹²⁴. El conmemorador es simplificador, al contrario del binomio historiador-testigo, que se complementan conformando el tejido, éste tiene como su objetivo más frecuente “procurarnos ídolos para venerar y enemigos para aborrecer”¹²⁵.

A colación, y como ejemplo, traemos el caso del *Soldado de Bronce* (o Monumento a los Libertadores o Monumento de Tõnismäe) de Tallin, en Estonia. Éste fue inaugurado en 1947. Se trata de una escultura en bronce de un soldado vestido con el uniforme del ejército ruso situado en la Colina de San Antonio en la capital del país. La figura acompaña el emplazamiento de una tumba donde se encuentran los restos de los caídos durante la guerra.

Hay que decir que dicho país esta formado por una mayoría estona y una minoría rusa. Para los primeros, y desde un punto de vista muy reducido, podemos decir que este monumento ha significado un símbolo de la represión soviética a

122. *Ibidem*, p. 156.

123. TODOROV, T.: *op. cit.*, p. 158.

124. *Ibidem*, p. 159.

125. *Ibidem*.

la que durante cincuenta y un años, de 1940 a 1991, fue sometida la población. Para los segundos, el monumento es signo de la victoria sobre los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

A finales de abril de 2007, el gobierno decide trasladar a un cementerio militar, a una distancia de 2,5 kilómetros, el enterramiento. Exhuman los restos y desmontan la escultura. Esto provocó durante dos noches fortísimos disturbios en la calle, hechos violentos que, desde algunos medios de comunicación, fueron mostrados como la “verdadera” cara de la minoría rusa.

El 9 de mayo de 2008, día que la comunidad rusa celebra el “Día de la Victoria”, la artista Kristina Norman (Estonia, 1979), decide llevar a la nueva situación del monumento un número de miniaturas en yeso del Soldado de Bronce. La intención de la artista era la de tratar de ver cómo respondían los participantes ante las pequeñas piezas, y ver si podían surgir nuevos significados¹²⁶. En aquella reunión muchos se sorprendieron por ver aquellas figuras, alguien le propuso que hiciera más y más pequeños, pronosticando que a un bajo precio podría hacer dinero. De las personas que tomaron aquellas pequeñas copias, un anónimo colocó una en la ubicación original del monumento, en la colina de San Antonio. Esa misma noche el noticiario contó cómo alguien había encendido una vela junto a la réplica, y cómo otros estaban trayendo flores hasta el lugar. *“El vacío de significado de la ubicación anterior del monumento fue llenado por la copia en miniatura del símbolo que previamente había estado allí de pie”*¹²⁷.

Al año siguiente, Norman es invitada a participar en la Bienal de Venecia, para ello decide presentar la documentación de una nueva acción. A partir de su experiencia anterior, el 9 de mayo de 2009 preparó una nueva réplica del *Soldado de Bronce* pero, para esta ocasión, con aspecto de ser de oro y de gran escala. Con él volvió a hacer el viaje de vuelta que realizó la pieza original en 2007. La artista comentaba *“estoy mostrando que la comunidad necesita esos instrumentos con el fin de practicar sus rituales de identidad comunitaria y nacional de intensificación”*¹²⁸.

La propuesta *After-war* (figs. 10) es otro intento de de-codificar las prácticas culturales. El monumento parece funcionar aquí como un testigo sin boca para decir, pero con un relato de construcción consistente cimentado en las lógicas de los vencedores y su relación con los perdedores.

De esta forma, junto con Julio Aróstegui, se podría precisar dos formas de “hacer memoria”: memoria de auto satisfacción y la memoria de frustración¹²⁹. La primera sería el deseo de recordar hechos memorables, celebrar los éxitos, encumbrar a los héroes, conmemorar a los muertos, ensalzar los hechos cruciales, aplaudir las decisiones de “los nuestros”; la segunda sería la memoria de la frustración, la memoria de la lucha, de la confrontación, de la represión, del recuerdo y de la tensión por su recuperación. *“La memoria del trauma es la derrota en el sentido más amplio”*¹³⁰.

126. Catálogo: Kristina Norman, *After-war*, Estonia at the 53rd International Art Exhibition - La Biennale di Venezia, 2009, p. 25.

127. *Ibidem*, p. 27.

128. *Ibidem*.

129. AROSTEGUI, J.: *op. cit.*, p. 70.

130. *Ibidem*, p. 70.

Figs. 10 Kristina Norman, *After-war*, 2008-2009 (Acción pública).



Capítulo 2. El testigo herido

“Nos tienes tan absorbidos en España que todo el alma no nos basta. ¡...Nunca medí tanto mi pequeñez humana como ahora. Nunca me di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente. Esto me aplasta!”¹³¹.

César Vallejo a Juan Larrea
Carta fechada el 28 de septiembre de 1936

*“En los campos de Flandes florecen las amapolas.
Entre las cruces, fila tras fila,
que marcan nuestro lugar; y en el cielo
las alondras, aún su valiente grito, vuelan
apenas oídas en medio del bramar de los cañones”¹³².*

John McCrae¹³³, 1915

131. VALLEJO, César: *España aparta de mí ese cáliz*, (ed. comentada por Juan Larrea), Ediciones de la Torre, Madrid, 1992, p. 30.

132. “*In Flanders fields the poppies blow / between the crosses, row on row, / that mark our place; and in the sky / the larks, still bravely singing, fly / scarce heard amid the guns bellow*”. CALLAGHAN, Barry and MEYER, Bruce (eds.): *We Wasn't Pals: Canadian Poetry and Prose of the First World War*, Exile Editions, Ltd., Toronto (Canadá), 2001, p. 209.

133. Con este poema, titulado *In Flanders fields* (*En los campos de Flandes*), escrito por el médico militar canadiense de John McCrae, rendía homenaje a sus compañeros muertos en los campos cubiertos de amapolas de Flandes. Cerca del *Memorial de Thiepval*, en una localidad del mismo nombre en la región francesa de Picardie, existe un enorme cráter (treinta metros de profundidad y cien de diámetro, al lugar se le conoce como *La Grande Mine*) provocado por una mina explotada el 1 de julio de 1916. Cada 1 de julio se celebra una ceremonia a la hora que explotó la mina (7.28 a.m.), que consiste en arrojar amapolas al cráter. A pesar de las palabras de John McCrae que fueron escritas un año antes que el suceso, hacemos notar su uso en la ceremonia para tratar de “recordar”, no aquel hecho concreto, sino todos los hechos. Véase HERNÁNDEZ Martínez, Jesús: *Todo lo que debe saber sobre la I Guerra Mundial: 1914–1918. Las campañas, personajes y los hechos claves del conflicto bélico que cambió la historia del siglo XX*, Ediciones Nowtilus, Madrid, 2010, p. 347.

En una revista de sanidad militar del s. XIX aparece el diagnóstico de una herida ocular provocada por la explosión de un barreno (el caso que presentan no es un soldado en un contexto bélico, sino de un operario de las minas de Río Tinto; pero nos sirve, como le sirvieron a los militares que editaban esta revista), la descripción era la siguiente:

“El estado de sus ojos era el siguiente. El ojo derecho se halla reducido a un muñón (...) en su superficie multitud de granos de pólvora, que ofrecen un aspecto indudable y característico del estado deplorable del órgano. El ojo izquierdo por la inflamación y adherencia de los párpados entre sí, parece muy reducido de volumen; la córnea está sembrada, lo mismo que la conjuntiva ocular, de un espeso enarenado de pólvora, que apenas deja ver el estado de las cámaras. (...) el iris, de un color azulado verdoso, se halla pegado por todo su borde pupilar a la cara anterior del cristalino sin poderse distinguir el estado de esta lente (...) Intensos dolores nocturnos (...) atormentan al enfermo, privándole del sueño y pareciéndole que se le separan los huesos de la frente (...) Apenas tiene sensación cuantitativa de luz, distinguiendo difícilmente el día de la noche (...)”¹³⁴.

Mirar la guerra es un acto múltiple, y las heridas que produce son variadas. Desde el punto de vista meramente militar, podríamos hablar de la mirada del combatiente en la trinchera, el oficial en la retaguardia, el piloto del bombardero, el maquinista en el acorazado, el cabo que recibe y da órdenes, el soldado de operaciones especiales, el enlace de comunicaciones, el suboficial, el comandante en el submarino, el enfermero en la sala de curas, el chófer del mando, el desertor que huye, el prisionero, el descifrador de mensajes, el estratega con sus mapas, el mercenario, el sacerdote castrense, el herido transportado a un hospital de campaña, los médicos militares, y un largo etcétera que tiene su función militar o posición dentro del acontecimiento, que por supuesto puede cambiar durante la contienda, y que varía enormemente con el paso de los tiempos y la evolución de la tecnología.

Pero también podríamos analizar otras miradas que tienen que ver con otras funciones, por ejemplo, las miradas del clandestino, de la víctima, del exiliado, del traidor, del corresponsal, del deportado, del refugiado, del espía (un tipo de testigo muy interesante por su intención previa de ver para contar un relato útil), y otro largo etcétera.

En este sentido, resulta inalcanzable trabajar la totalidad de subjetividades, individuales y colectivas, que proporcionan un testimonio de la guerra en forma de imágenes, relatos, historias, películas, testimonios, referencias, etc. Investigar sobre la guerra implica reflexionar sobre los discursos que se usan¹³⁵, de dónde partieron,

134. CHIRALT: “Herida contusa y destrucción completa del ojo por la explosión de un barreno-Fuerte contusión y quemadura del izquierdo por la misma causa -Irido-Keratoconjuntivitis traumática- Atresia popular—Catarata traumática.-Curación”. *Revista de Sanidad Militar y General de Ciencias Médicas*, Periódico del cuerpo de Sanidad Militar, Volumen III, Madrid, 1866, p. 209.

135. Véase IBÁÑEZ J.: “Perspectivas de la investigación social: el diseño en las tres perspectivas”, en M. Gacia Fernando, F. Alvira y J. Ibáñez (eds.). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Alianza, Madrid, p. 5.



Fig. 11 Andy Denzler, *Unknown Soldier*, 2005.

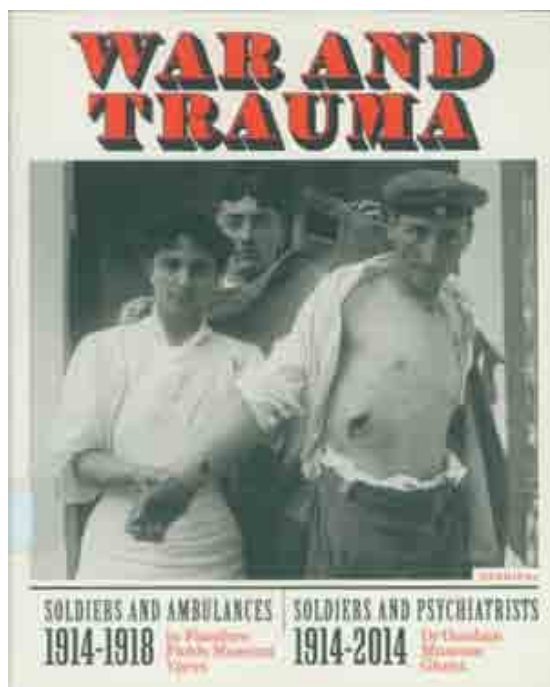


Fig. 12 Portada del documento publicado con motivo de la doble exposición *War and Trauma*, 2014.

quienes fueron los testigos. No hay que olvidar que después de la división entre el sujeto y el objeto de estudio, utilizada en el paradigma positivista, la inclusión de la sociología generó un panorama donde se dio paso a los aspectos subjetivos, a las miradas personales y a las perspectivas culturales que desembocó en metodologías de parámetros interpretativos usados desde la teoría crítica. Los datos no son traídos por instrumentos idóneos, sino por subjetividades y construcciones¹³⁶.

Más que mirar la guerra, consiste en mirar al que mira la guerra, y no podemos dejar pasar que las zonas en conflicto son lugares llenos de personas heridas. Circunstancia que, de un modo u otro, se puede entender como propiedad común a todos los casos. Y esta es la razón por la que se incluye este capítulo dedicado al testigo lesionado, golpeado, mutilado, mermado en sus capacidades físicas y psíquicas.

Andy Denzler titula como *Soldado desconocido* (fig. 11) una pintura donde se puede ver a un hombre tumbado, con el torso desnudo, ojos cerrados y la boca abierta. Un soldado con una expresión de doliente. Denzler no realiza la imagen pictórica de un soldado con uniforme, ni siquiera un soldado en plena lucha, sino que se decide por la imagen del sufrimiento. El pintor presenta un soldado convaleciente. Además, desde el punto de vista de la estilística, y teniendo en cuenta los aspectos morfológicos puestos en juego por el pintor, utiliza el efecto de barrido para provocar cierta distorsión perceptiva, una vibración incontrolada que no per-

136. Véase ALONSO, Luis Enrique: *La mirada cualitativa en sociología*, Fundamentos, Madrid, 1998.

mite una visión clara (en términos miméticos) de la imagen del soldado.

Desde la llamada medicina militar se han realizado todo tipo de enumeraciones de síntomas, diagnósticos y propuestas de curación de las enfermedades producidas en la guerra (difteria, disentería, malaria, pie de trinchera, tétano, ictericia, y un largo etcétera, hay innumerables estudios¹³⁷ en este sentido).

Existe una tradición, que podemos ubicar su intensificación durante la I Guerra Mundial, de estudios sobre las repercusiones en la salud, mental y física, producidas por la experiencia bélica, que coincide en el crecimiento de ejemplos de representaciones sobre heridos, y por lo tanto, de enfermeros y médicos. Durante la mencionada guerra se realizan estudios a los combatientes británicos sobre las repercusiones psicopatológicas que habían sufrido antes, durante y después del combate. Más tarde, el ejército estadounidense hizo importantes contribuciones a la psiquiatría militar durante la Segunda Guerra Mundial, enviando incluso especialistas en salud mental al campo de batalla. Durante el siglo XX se produce un aumento paulatino de estos estudios. Por ejemplo, se calcula que la Guerra del Vietnam dejó setecientos mil veteranos con necesidad de ayuda psicológica, hecho que llevó a la Asociación Psiquiátrica Americana a incluir en 1980 el “Trastorno por estrés postraumático” como una patología dentro del “Diagnostic and Statistical Manual of mental Disorders”¹³⁸.

Desde un plano evocativo suceden ejemplos como el sucedido en 2014. Este año se conmemoraban los cien años del inicio de la llamada *Gran Guerra*, y se impulsaron muchas iniciativas vinculadas con la memoria de aquellos acontecimientos. Uno de estos proyectos fue una doble exposición (entre noviembre de 2013 y junio de 2014) que simultáneamente se pusieron en marcha en dos ciudades belgas: una fue la exposición *War and Trauma. Soldiers and psychiatrists 1914-2014*, en un antiguo hospital psiquiátrico (construido a mitad del siglo XIX) de Gante, edificio que actualmente alberga el *Museo Dr. Guislain*. Esta exposición no se ceñía a dicha guerra sino que englobaba otros acontecimientos bélicos que llegaban hasta la actualidad; y en el *In Flandes Field Museum* de Ypres tuvo lugar la exposición *War and Trauma. Soldiers and Ambulances 1914-1918* (fig. 12), donde a través de todo tipo de documentación se señalaba el impacto de los traumas producidos por la guerra. Esta exposición ponía sobre la mesa las consecuencias sobre las personas, sobre sus cuerpos y sus vidas. El diseño de la exposición estaba compuesto de fotografías, dibujos, pinturas, entrevistas, objetos, películas, instalaciones, es decir, todo tipo de materiales para tratar de preguntar sobre las secuelas que la experiencia de la guerra deja en las personas que la viven.

Desde este punto de vista, el testigo de guerra es un testigo herido. Esta propiedad hace que el testimonio sea un relato afectado y lastimado, aspectos que, de

137. Por ejemplo: BARCIA, Demetrio y ARAB, Khaleb: “Algunas consecuencias psicológicas y psiquiátricas de la violencia de la guerra”, en *Interpsiquis*, 2002. O un interesante artículo sobre este tema lo encontramos en PENA GALBAN, Liuba Yamila; ESPINDOLA ARTOLA, Arnaldo; CARDOSO HERNANDEZ, Jorge y GONZALEZ HIDALGO, Tomás: “La guerra como desastre. Sus consecuencias psicológicas”, *Rev Hum Med* [online], 2007, vol.7, n. 3. www.scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-81202007000300005 [Consult. 27-08-13]

138. PENA GALBAN (y otros), *Ibidem*.

Fig. 13 Haydn Reynolds Mackey, *El Royal Army Medical Corps en acto de servicio en la Primera guerra Mundial*, 1918 (263 x 596,5 cm).



Fig. 14 Haydn Reynolds Mackey, *Epehy*, 1918 (Óleo sobre lienzo, 67,3 x 137,1 cm) -Imperial War Museum-.



modo insalvable conforman su propia naturaleza. Quizás mirar las lesiones del testigo proporciona un lugar para tratar de desentrañar discursos cubiertos por el dolor que supone retomar la tragedia pasada, pero no será esta tesis el lugar donde se emprenderá este reto.

En 1918, Haydn Reynolds Mackey (1881-1979), que durante la I Guerra Mundial trabajó como “official war artist” en el Royal Army Medical Corps, pinta algunas imágenes donde representa a soldados cargando a compañeros heridos (figs. 13 y 14) portándoles en camillas a través de un campo donde se observan algunos cadáveres por el suelo. Hombres vendados, cegados, con muletas y bastones, con los brazos en cabestrillo y apoyados unos sobre otros. La guerra los ha dejado “inservibles” para la lucha. Ahora toca el recuento, y la disposición compositiva de la pintura pareciera una puesta en escena propicia para realizar un balance. Los heridos puestos en fila se presentan al espectador de forma ordenada y clara, como si, en mitad del caos de la guerra, se necesitase hacer el cómputo de heridos y muertos.

Nos sirve esta metáfora, de la fila dispuesta ante los ojos, para introducir la metodología llevada en este capítulo, que no es otro que intentar disponer claramente sobre la mesa algunos de los términos que se utilizan a la hora de abordar las elaboraciones artísticas que tratan de la guerra. Por ejemplo: ¿a qué llamamos trauma? ¿a qué llamamos memoria traumática? ¿se puede hablar de trauma colectivo? ¿cómo intervienen estas “heridas” en las prácticas artísticas?

2.1 Las heridas individuales

“Lo único que sabía era que un día de septiembre de 1918 el tiempo se detuvo. Hubo un aullido por ahí y él se zambulló en un refugio y las cosas se borraron y perdió el tiempo. A partir de ese momento hasta ahora podía hacer cuenta que había un pedazo de tiempo que jamás podría esperar. Aun cuando descubriera una forma de registrar el tiempo a partir de ahora el que había transcurrido estaba perdido para siempre y a causa de eso él siempre viviría retrasado con respecto al resto del mundo. No podía recordar nada después de la explosión hasta que despertó y descubrió que estaba ciego. Sus heridas eran muy graves y bien podía haber estado inconsciente dos semanas, dos meses, seis meses antes de despertar ()”¹³⁹.

Dalton Trumbo, *Johnny cogió su fusil*

El personaje que recrea el escritor estadounidense Dalton Trumbo (1906-1976), en su novela de 1939 *Johnny cogió su fusil* (fig. 15), es un herido de guerra. La explosión de un obús le ha dejado sin brazos ni piernas, además, el protagonista ha sido herido gravemente en la cara perdiendo la vista, el sentido del oído, la lengua y los dientes. Pero su cerebro funciona perfectamente, quedando atrapado en un cuerpo reducido para la comunicación y la movilidad, pero no para el pensamiento, el recuerdo y los sueños. A pesar de la brutal y extrema reducción perceptiva del personaje, consigue saber, a través de los cambios de temperatura y otras sensaciones sutiles, si en cada momento hay alguien con él, si lo tapan, si lo lavan, si le descubren las heridas o si se las curan.

2.1.1 Traumatismo, traumático, trauma

El término trauma ha sido muy usado, y debido a esta continua utilización, la palabra ha aparecido en los más diversos contextos y coyunturas. Según el diccionario de la lengua española, la palabra trauma tiene tres acepciones:

- “1. m. Lesión duradera producida por un agente mecánico, generalmente externo.
2. m. Choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente.
3. m. Emoción o impresión negativa, fuerte y duradera”¹⁴⁰.

Simplemente leyendo estas tres acepciones se puede intuir que el término se ubica en un campo de dolor, de miedo, de estar en peligro físicamente. Palabras como lesión, choque emocional, daño o impresión negativa sitúan el trauma en el territorio del sufrimiento. A pesar de ello “no sólo es necesario que a un suceso intenso le siga una reacción traumática, sino que el campo de lo traumático no se reduce

139. TRUMBO, Dalton: *Johnny fue a la guerra (Johnny cogió su fusil)* (Rodolfo Walsh, trad.), Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1979 (1972), p. 109-110.

140. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “Trauma”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19ª ed., 1992.

Fig. 15 Fotograma de la película *Johnny got his gun* (Johnny cogió su fusil), dirigida en 1971 por Dalton Trumbo, y basada en su propia novela.



a la expresión del sujeto o a una situación determinada; más aún, excede a este hecho y abarca también disfunciones básicamente semejantes en las cuales tales eventos fácticos no se detectan”¹⁴¹. Finalmente, y realizando una consulta al diccionario de uso del español de María Moliner, nos encontramos que trauma viene del griego y quiere decir herida¹⁴².

En psiquiatría la palabra trauma es utilizado para referirse a herida, disfunción o ruptura del funcionamiento mental, siendo ésta la denominación, “herida mental”, la más asumida cuando se habla de trauma¹⁴³.

El término trauma es utilizado muy a menudo de diferentes formas, tanto para referirse al momento, evento o acontecimiento, o también para hablar de las consecuencias que dicho acontecimiento provoca en el individuo. En esta confusión de significados, se produce un *cruce* entre el evento, el sujeto y el funcionamiento psíquico. En este sentido, Lazard Saltiel afirma:

*“El término es usado para referirse tanto a la consecuencia mental de un evento externo como al evento abrumador en sí. (...) El trauma debe considerarse como el evento mismo o como la experiencia subjetiva de dicho evento o ambas cosas”*¹⁴⁴.

Podríamos afirmar que llamar trauma al propio acontecimiento y a las consecuencias que crea en el sujeto supone, de algún modo, aceptar la interrelación entre el estado del individuo que reacciona y al propio hecho que es transformado por la reacción del individuo. Dicho de otro modo, se conjugan tres conceptos: primero, el evento, el hecho, el acontecimiento; segundo, la reacción subjetiva ante la realidad; y tercero, la condición de simultaneidad entre los dos anteriores. La trenza producida entre lo objetivo y lo subjetivo¹⁴⁵.

141. BENYAKAR, Moty y LEZICA, Álvaro: *Lo traumático: clínica y paradoja. El proceso traumático*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2005, p. 18.

142. VOZ: Trauma. Diccionario de uso del español María Moliner, Gredos, Madrid, 2007.

143. BENYAKAR, M. y LEZICA, A.: *op. cit.*, p. 18.

144. *Ibidem*.

145. *Ibidem*, p. 19.

Por esta razón, es habitual la confusión entre el evento y la reacción psíquica. Benyakar y Lezica proponen un ejemplo habitual de esta confusión, se trata de la expresión “estrés postraumático”: por un lado el término “estrés”, que ya por sí mismo resulta ampliamente confuso, porque aún todas las reacciones psíquicas denominadas estrés; y por otro, el término “postraumático” se refiere a un tiempo, a un momento “después del trauma”, que ya pasó, que es pasado. De esta forma, la palabra trauma quedaría lejos de su etimología de herida, ubicándose en el contexto de hacer referencia a un hecho. Pero no sólo al hecho traumático le sigue una reacción traumática, sino que el campo de lo traumático excede una situación determinada. Para evitar confusiones, estos dos autores proponen para el hecho desestabilizador el término “situación disruptiva”:

“Se llama disruptivo a una cualidad que caracteriza a la situación y es la principal responsable de la forma en que esos hechos del mundo fáctico impactan en el psíquico”¹⁴⁶.

Y para el plano intrasubjetivo utilizarán el término “vivencia”:

“Vivencia significa lo que tenemos realmente en nuestro ser psíquico, lo que real y verdaderamente estamos sintiendo, teniendo, en la plenitud de la palabra tener”¹⁴⁷.

Y para el encuentro entre ambos, es decir entre el sujeto con sus expectativas y el hecho inesperado lo llamarán “*experiencia*”. Aquí trauma se refiere a tres aspectos del “encuentro” entre el sujeto y el acontecimiento. La experiencia se inscribe en cómo y en qué medida el testigo sea capaz de asumir la sorpresa del acontecimiento (traumático).

Desde la perspectiva del Psicoanálisis, el trauma ha hecho correr ríos de tinta. En 2005, la IPA (Asociación Psicoanalítica Internacional) celebró en Río de Janeiro su 44º congreso titulado: *Trauma: Nuevos desarrollos en Psicoanálisis*¹⁴⁸, el término trauma volvía, una vez más a ser motivo de la revisión y del análisis. La aportación a dicho congreso de Thierry Bokanowski versaba sobre la revisión de las diferentes variaciones de tres términos: traumatismo, traumático y trauma¹⁴⁹:

1. Traumatismo. Término utilizado para designar un nivel de desorganización. En Freud¹⁵⁰, traumatismo tendría tres momentos: en un primero estaría contenido en la “acción seductora” ejercida por algo externo. Y es aquí, donde el mismo Freud descubrirá que los efectos del trauma no estarían únicamente en la escena vivida, sino que ésta está construida por otras escenas observadas, por otros relatos escuchados, por otras cosas imaginadas, es decir una retroalimentación, o lo que en psicoanálisis se llama

146. *Ibidem*, p. 32.

147. GARCÍA Morente, M: *Lecciones preliminares de filosofía*, Losada, Buenos Aires, 1938, p.10, citado en BENYAKAR, Moty y LEZICA, Álvaro, *Ibidem*, p. 38.

148. Se han publicado los documentos generados en dicho congreso en *Psicoanálisis APdeBA* – Vol. XXVII – Nº 1/2 – 2005. Los recursos se pueden encontrar publicados en la web www.apdeba.org [Consultado el 17-03-2013]

149. BOKANOWSKI, Thierry: “Variaciones sobre el concepto de “traumatismo”: traumatismo, traumático, trauma” en *Ibidem*, pp. 42-47.

150. Véase también BENYAKAR, Moty y LEZICA, Álvaro: *Lo traumático: clínica y paradoja. El proceso traumático*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2005, pp. 37-42.

*après-coup*¹⁵¹, de otros recuerdos, que “hacen presencia” en la escena, que la ambientan, la construyen; en un segundo momento, el traumatismo estaría adscrito a las dificultades del aparato psíquico, una aporía, un defecto, una falta. La angustia inicial que funcionaba como un protector, será remplazada por un “verdadero «terror» de origen interno o externo. (...) cuyo motor es la compulsión a la repetición”; y un tercer momento donde el traumatismo es una herida que conlleva un trauma¹⁵². En este sentido, Freud considera dos destinos posibles del traumatismo¹⁵³: “1) Positivo y organizador, (...) permite por acciones sucesivas, «repetición, rememoración, elaboración»; y 2) Negativo y desorganizador (...) que impide toda transformación por medio de un proceso y cumple de ese modo su acción destructora”. La desorganización del traumatismo viene dada por el “choque” entre la “fantasía” y la realidad externa (acontecimiento traumático). “La abolición de barreras entre el adentro y el afuera provoca entonces un «colapso»”.

2. Traumático. En este caso se trata de un tipo de funcionamiento psíquico, ligado a aquello de la matriz traumática que obliga a la repetición. Es la “ausencia de preparación previa”¹⁵⁴. Es el hecho de que el acontecimiento nos asalta. Habría que tener aquí en cuenta cuánto de traumático, bajo este parámetro, habría en el testigo que va a la guerra enrolado como soldado, a diferencia de aquél que es bombardeado sorpresivamente en su casa. El campo que abarca lo traumático es muy extenso, ya que estaría en todas las incertidumbres que sobrevienen a un sujeto a lo largo de su vida. Aquí se incluirían las llamadas “neurosis de guerra”¹⁵⁵.
3. Trauma. Este término se utiliza para designar “la lógica traumática en un nivel más precoz, (...) que compromete las investiduras narcisistas (...) y la construcción del Yo”. Es la acción causante de la desorganización, la causa negativa que “ataca al proceso de ligadura (...)”¹⁵⁶. La falta de vínculo, de ligazón hace entrar en un estado de terror. Es un cortocircuito, una cesura, un clivaje¹⁵⁷.

151. “El término de retroalimentación corresponde al término en lengua alemana «Nachträglich»; en otros momentos Freud utilizará el término «après-coup», directamente del francés”. La nota incluida en esta cita y la aclaración de la inclusión de lo que no está presente, lo “fantasmagórico”, en el acontecimiento traumático en Freud tomados de CUNAT, Carmen: “Trauma y tiempo del decir”, VVAA: *Trauma y discurso, Estudios Psicoanalíticos*, Nº4, EOLIA, Málaga, 1998, p. 93.

152. Bokanowski distingue estos tres momentos de la concepción del traumatismo con tres fases o giros de la teoría freudiana: primer periodo desde 1895 a 1920, un segundo a partir de 1920 y un tercero a partir de su obra “Moisés y el monoteísmo” de 1939. BOKANOWSKI en *Psicoanálisis APdeBA, Op. Cit.*, pp. 43-44.

153. Freud citado en *Ibidem*.

154. *Ibidem*, p. 47.

155. Lo que se denomina en Psicoanálisis “Abreacción”. Término utilizado por Freud y Breuer en *Estudios sobre la histeria* de 1895. VOZ: Abreacción. DORON, Ronald y PAROT, Françoise: *Diccionario Akal de Psicología*, Akal, Madrid, 2008.

156. BOKANOWSKI, T: *op. cit.*

157. Sirva la metáfora desde la tecnología de los materiales: “Clivaje es el término derivado del anglosajón de la fractura frágil. Es la causa principal de los fallos catastróficos de máquinas

Fig. 16 Ahlam Shibli, *Trauma*, 2008-2009. Series de 48 fotografías (57,7 x 38 cm.)



Fig. 17 Ahlam Shibli, *Trauma n°4*, 2008-2009.



Fig. 18 Ahlam Shibli, Sin título (*Trauma n°2*), 2008-2009.



Trauma (figs. 16, 17 y 18) es el título que usa la artista palestina Ahlam Shibli (n. 1970) para titular una propuesta artística configurada a través de producción e instalación de series fotográficas que trabajan con la pervivencia de la memoria histórica en Francia, donde participan de la misma comunidad aquellos que lucharon contra la ocupación nazi y, al mismo tiempo, otros que colaboraron en las políticas coloniales francesas¹⁵⁸.

Desde los años ochenta Peuple et Culture Corrèze¹⁵⁹ invitan a artistas a una residencia en la ciudad francesa de Tull. El cometido de esta propuesta consiste en que los artistas trabajen desde el contacto con la ciudad y con sus habitantes.

Shibli que, como palestina vive la situación de su pueblo respecto a Israel, ha trabajado con la noción de “casa” desde sus inicios artísticos. Durante su estancia en Tull descubrió que el 9 de junio de 1944, durante la ocupación alemana, 2.000 personas fueron sacadas de sus casas y detenidas en mitad de la noche. De las

y estructuras, por la alta velocidad de propagación de la grieta”. FERRER Jiménez, Carlos y AMIGÓ Borrás, Vicente: *Tecnología de los materiales*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2003, p. 62.

158. ALIAGA, Juan Vicente (ed.): *Desde el Magreb al Mashreq. Diálogos artísticos y geopolíticos sobre el norte de África, Oriente Próximo y el mundo islámico*, CENDEAC, Murcia, 2012, p. 142.

159. www.peupleetculture.fr

cuales 99 fueron colgados de los balcones y otros tantos deportados (de los cuales dos tercios no volvieron jamás). Pero la artista no sólo se quedó con esta historia, sino que vino a darse cuenta que muchas de estas familias estuvieron, pocos años después, colaborando en las ocupaciones de Argelia o Indochina¹⁶⁰.

Dos momentos traumáticos que se cruzan. No se trata de equipararlos, sino de ponerlos a la vista para considerar la complejidad de la historia¹⁶¹.

Ayudada por la *Peuple et Culture* Corrèze, Shibli contacta con algunos de los actores, de las personas, de los testigos de aquellos acontecimientos. Les fotografía en sus lugares habituales, éstos enseñan fotografías de la época, documentos, recortes de periódico, además, la artista les acompaña a sus lugares de conmemoración y recuerdo. Si, como hemos visto, lo traumático tiene que ver con lo inesperado, en el trabajo de esta artista palestina aquello que causa sorpresa es la historia plegada sobre sí misma, donde los sufrimientos se solapan, donde el dañado pasa a ser el dañino.

Su trabajo consiste una serie fotográfica, que pone en duda la mirada clara y unidireccional de la historia. Pero también trata la imagen en su doble vertiente: reductor del acontecimiento, por un lado, y llave que abre el pasado, por otro lado. A partir de la idea, más o menos compartida, de que el marco que encierra una imagen parece, a simple vista, anular tanto el pasado como el futuro, este trabajo parece remar en la dirección contraria. *Trauma* se presenta como una forma de interpelar al momento fotografiado con elementos pasados y futuros¹⁶².

Algunas de estas fotografías del proyecto muestran monumentos conmemorativos de conflictos bélicos de I y II Guerra Mundial, la guerra de Indochina o Argelia, monolitos, lápidas y placas llenas con los nombres de los fallecidos. No son fotografías de lugares vacíos, sino que normalmente se presentan rodeados de personas o de políticos y de objetos (banderas, flores, armas, etc.). Son imágenes que inciden en la actualidad del rito, del recuerdo de un acontecimiento.

Son imágenes en paréntesis, donde todo aquello que aparece está sujeto a la reconstrucción. La imágenes pueden tener efectos engañosos, y necesitan ser acompañadas por un texto. De esta manera, y como escribe Ulrich Loock, a pesar de ser una propuesta tremendamente visual¹⁶³ es necesario añadir la “otra legibilidad”, la del texto.

Si hemos considerado el término *trauma* para referirnos a aquello que provoca la falta de ligazón, entonces no se trataría de denunciar, ni de dar lecciones¹⁶⁴, sino que la “fractura”, o el cortocircuito, sería intrínseco a la complejidad histórica de la ciudad de Tull, y por ende, a cualquier otra ciudad del mundo.

160. www.ahlamshibli.com [Consultado el 10 de diciembre de 2014]

161. *Ibidem*.

162. SHIBLI, Adania: “Uncovering the Visible” en www.ahlamshibli.com [Consultado el 10 de diciembre de 2014]

163. LOOCK Ulrich: “The Trauma Work” en www.ahlamshibli.com [Consultado el 10 de diciembre de 2014]

164. www.peupleetculture.fr/Site/niveau1/ahlam/livreas.htm [Consultado el 10 de diciembre de 2014]

2.1.2 Heridos sin *heridas* (visibles)

En 1915, Sigmund Freud escribió *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*¹⁶⁵, donde el autor dedica un apartado a la “actitud ante la muerte”. Allí realiza la división entre los que están en pleno frente, poniendo su vida en peligro, y los que permanecen en casa y sufren por la posibilidad de perder a algún ser querido. A ello se refiere de la siguiente forma: “(...) *el individuo que no ha pasado a ser combatiente, convirtiéndose con ello en una partícula de la gigantesca maquinaria guerrera, se siente desorientado y confuso*”¹⁶⁶. Freud se sitúa en el grupo de los que viven la guerra desde casa¹⁶⁷.

En cierto modo, estas dos posiciones de “vivencia” la guerra son las que envuelven la pregunta transversal de este capítulo que hemos llamado “el testigo herido”: ¿cómo transforma al sujeto (que será testigo) las diferentes experiencias bélicas?

A los “no-combatientes” Freud les viste con un halo de decepción¹⁶⁸. Lo que parece claro es que la distancia entre unos y otros, los que están en el frente y los que no están, conforman dos grupos de “experimentadores” de la guerra, de características distintas. Visto desde la perspectiva actual, el “frente” (como lugar de enfrentamientos) hace mucho que dejó de ser un valle donde los dos ejércitos contendientes se daban cita. Desde hace decenios, la guerra y sus hostilidades se han extendido de las más diversas y víricas formas (un ejemplo sería la aparición de la guerra bacteriológica. En este sentido, a principios de la década de los setenta del siglo pasado tuvo lugar la “*Convención sobre Armas Biológicas* (...), *convirtiéndose, así, en el primer tratado de desarme multilateral que prohíbe la producción y el empleo de una categoría entera de armas*”¹⁶⁹). De este modo, los testigos se multiplican, y con ellos sus heridas.

Muchos de los testigos que analizamos en esta tesis no tienen heridas visibles, no son mancos o cojos o ciegos. La guerra también produce, pena, aflicción y pesar. Este capítulo comenzó remitiendo a la tradición existente entre medicina y guerra. En este apartado queremos centrar nuestro objetivo en algunos ejemplos que estudiaron las consecuencias psíquicas de la guerra. Acerquémonos brevemente a algunos de sus impulsores.

En los años en que escribe Freud, se amplificó el interés por las enfermedades y las dolencias producidas por la guerra. Existen innumerables casos, por ejemplo en 1921, y después de haber participado en el frente de batalla, Karl Abraham publica *El psicoanálisis y las neurosis de guerra*. En este trabajo se descubre una cierta constancia en una inestabilidad especial en lo que atañe a la sexualidad. La guerra,

165. FREUD, Sigmund: *Obras completas*, Tomo IV, (Luis López Ballesteros de Torres, trad.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, p. 2101.

166. *Ibidem.*, p. 2101.

167. Él mismo afirma que sería “*muy interesante estudiar las transformaciones que se cumplen en la psicología de los combatientes, pero los datos que de ello poseo son muy escasos. Habré, pues, de limitarme al segundo grupo, al que yo mismo pertenezco*”. *Ibidem.*, p. 2113.

168. “*La guerra, en la que no queríamos creer, estalló y trajo consigo una terrible decepción*”. *Ibidem.*, p. 2103.

169. www.un.org/es/disarmament/wmd/biological/index.shtml [Consultado el 19 de agosto de 2014].

piensa Abraham, enfrenta al hombre con exigencias extraordinarias que no todas las personas son capaces de remontar¹⁷⁰.

En España, con la Guerra Civil Española ya terminada, pero con la inercia del espanto instalada aún en la vida de la población civil, se publicaron algunos estudios sobre las circunstancias y las consecuencias psíquicas provocadas por acontecimientos bélicos. Por ejemplo, en 1941 se publicó *Las neurosis en la guerra*¹⁷¹ del psiquiatra argentino Gregorio Bermann, y pocos meses después se edita *Neurosis de guerra*¹⁷² del psiquiatra español Juan José López Ibor.

Bermann (1894-1972) viajó a España y se integró en las Brigadas Internacionales a finales de 1936. Estuvo hasta 1938 y trabajó en el llamado “Frente de Madrid”, instalándose y realizando labores médicas en el Hospital de Chamartín de la Rosa¹⁷³. Estaba encargado de la atención a los pacientes evacuados del frente de la guerra. En el prefacio de su libro afirma:

*“Concibo este libro para servir a las necesidades de los médicos en campaña y en retaguardia. (...) Por otra parte la guerra, esta experiencia psicológica incomparable ofrece un campo nuevo para el conocimiento y profundización de los problemas de la especialidad”*¹⁷⁴.

Como vemos, habla de la guerra como una “experiencia incomparable” de estudio, de análisis y de reflexión. El autor sigue de la siguiente forma:

*“Esta guerra despierta todas las heroicidades, pero también el fondo de dolor y temor ingénitos. No todos son suficientemente fuertes para resistir pruebas a menudo terribles”*¹⁷⁵.

Bermann presenta una clasificación¹⁷⁶ de neurosis, que entre otras, y por ser las más interesantes para nuestras investigaciones, rescatamos tres de ellas:

- La *neurosis de espanto*, producida por situaciones como ver caer a un allegado, o por haber sufrido un tremendo *schok* por presenciar a compañeros destrozados por los obuses. También el autor liga esta neurosis a las largas temporadas de confinamiento en las trincheras.
- La *neurosis anancástica*¹⁷⁷, debido a fobias y obsesiones derivadas entre

170. R. Horacio Etchegoyen en *Psicoanálisis APdeBA, Op. Cit.*, p. 182.

171. BERMANN, Gregorio: *Las neurosis en la guerra. Psicología – Psiquiatría – Psicoterapia – Psico – Higiene del combatiente*. Editor Aniceto López, Córdoba 2082 – Buenos Aires (Argentina), 1941.

172. LÓPEZ IBOR, Juan José: *Neurosis de guerra (Psicología de Guerra)*, Ed. Científico médica, Barcelona-Madrid, 1942.

173. VILLASANTE, O.: *Gregorio Bermann y La neurosis de guerra en el Madrid de la Guerra Civil Española*, Temas de Historia de la Psiquiatría, Buenos Aires (Argentina), 2009 pp. 13-20.

174. BERMANN, G.: *op. cit.*, p. 10.

175. *Ibidem*, p. 18.

176. *Ibidem*, p. 21.

177. En 1897, “Kart Schneider describe el término “Anancástico” como una forma dentro de la categoría más amplia de “inseguro” (...)”. En NARANJO, Claudio: *Carácter y Neurosis. Una visión integradora*, Comunicaciones Noreste, Santiago de Chile, 2007, p. 97.

otras cosas de las malas condiciones nutritivas.

- La *neurosis de angustia*¹⁷⁸, derivada de la acumulación de tensión, por el terror y el miedo, y con la fuerza de reacción mermada¹⁷⁹, “*heridos sin heridas*”¹⁸⁰.

Bermann diferencia a los llamados “*conmocionados*” de los “*emocionados*”. Y para tratar esta distinción, el autor habla de distancias físicas:

- El sujeto “conmocionado” está cerca (menos de ocho metros, sugiere el psiquiatra) de donde cayó la bomba. Bermann cita a Leri¹⁸¹ y sus tres períodos, o posibles fases, de una conmoción: en primer lugar, el conmocionado en el campo de batalla pierde el conocimiento y cae como una masa inerte; en segundo lugar, el conmocionado está en la ambulancia, éste sufre la influencia emocional por el gran peligro sufrido; y por último, el conmocionado ha llegado al hospital de retaguardia, allí se presenta como inhibido, de respuesta lenta y pocas palabras, incluso tienen mayor dificultad para escribir. Estos últimos se acuerdan de muy pocas cosas (pero con ayuda reconstruyen la historia de su vida), incluso la fatiga y la astenia¹⁸² les llevan a reducir la actividad.
- El sujeto “emocionado” se da si la explosión de un obús sucede a más de ocho o diez metros. Éste se presenta “*tembloroso, angustiado, respira rápida y superficialmente, de manera intermitente; su pulso es rápido y las pupilas son pequeñas, la mirada está extraviada*”¹⁸³. La distancia física de la que habla este autor argentino nos sirve como metáfora a tener en cuenta en el análisis de casos llevado a cabo en la tercera parte de esta tesis, solo que, en el tramo temporal contemplado, la *separación* entre el sujeto y el acontecimiento se presenta como una característica heterogénea.

Un poco más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, destaca el británico Wilfred R. Biom (1897-1979), que trabajó como psiquiatra militar entre 1940-1942, pero que también había participado durante la Primera Guerra Mundial, es decir, participó en las dos guerras mundiales, realizó un estudio sobre las consecuencias que la guerra tenía entre los que volvían del frente.

Antes del inicio de las hostilidades que culminaron en la Segunda Guerra Mundial, el centro de salud mental londinense *Tavistock Clinic* -fundado en 1920 por el Dr. Hugh Crichton-Miller (1877-1959)-, se había dedicado a desarrollar tratamientos psicológicos para soldados provenientes de la guerra de 1914. Desde allí, en 1940, se publicó una antología de ensayos en un libro titulado *Las neurosis de la guerra*¹⁸⁴. En dicha recopilación Biom introdujo un artículo titulado “The war

178. Véase GALIMBERTI, Humberto: *Diccionario de Psicología*, Siglo veintiuno editores, México D.F., 2002.

179. BERMANN, G.: *op. cit.*, p. 20.

180. *Ibidem*, p. 58.

181. *Ibidem*, p. 63-65.

182. “1. Ausencia o disminución de fuerza o de energía; debilidad. 2. (en psiquiatría) falta de fuerza dinámica en la personalidad.” En *Diccionario Mosby pocket: medicina, enfermería y ciencias de la salud*, Elsevier, Madrid, 2005, p. 143.

183. BERMANN, G.: *op. cit.*, p. 66.

184. MILLER and CRICHTON-MILLER (eds.): *The Neuroses in war*, Macmillan,

of nerves” (“La guerra de nervios”), mientras trabajaba en el Craigmile Botton Hospital tratando a hombres traumatizados por el efecto de las granadas, los llamados “*Shell shock*”¹⁸⁵.

Como vemos, desde hace mucho, existe mucho interés por el estudio de las memorias traumáticas. En muchos casos las conclusiones son muy distintas y contradictorias¹⁸⁶, por ejemplo: 1) las memorias traumáticas son poco exactas, tendiendo a la precisión en detalles centrales, pero teniendo muchas lagunas en los aspectos más irrelevantes¹⁸⁷; 2) los recuerdos propios de las memorias traumáticas sufren de fragmentación, se asocian a sensaciones fuertes e intensas, son memorias muy visuales¹⁸⁸; 3) las memorias traumáticas tienen un modo de recuperación distinta a otras memorias. Son memorias poco ricas en detalles. Pero no se podría hablar de memorias “*especiales*”¹⁸⁹; 4) otras conclusiones afirman que las memorias traumáticas son más ajustadas y precisas¹⁹⁰; 5) estas memorias pueden no recordar nada, pueden sufrir de la llamada *amnesia postraumática*¹⁹¹; 6) se les considera memorias que tienen menos información sensorial, son memorias sin fechas, difíciles de expresar verbalmente¹⁹². Así “*las memorias traumáticas dan lugar a memorias vividas y no a memorias reprimidas*”¹⁹³ (las memorias vividas son aquellas que al recordar ciertos sucesos se presentan como presentes, son recuerdos intactos, sin haber sufrido la erosión del paso del tiempo).

Por otro lado, algunos autores indican cómo hay muchas personas que tienen recuerdos muy “vivos” y detallados derivados de acontecimientos traumáticos, los denominados “*flashbulb*”, recuerdos como *flashes*, como destellos¹⁹⁴, pero a pesar de que en muchas ocasiones estas memorias *flashbulb* son muy detalladas, hay que cuestionarse honestamente si corresponden con la realidad, ya que recientes estudios han probado que muchos de los recuerdos “chispazos”, aun siendo ricos

London, 1940.

185. En *Psicoanálisis APdeBA*, op. cit., p.41.

186. Utilizaremos la enumeración que se recoge en MANZANERO, Antonio L.: *Psicología de la memoria*. pp. 94-96.

187. Propuesta de Loftus E.F. Loftus G. R. y Mezo, J., en 1987. *Ibidem*.

188. Propuesta de Van der Kolk, B.A., en 1997. *Ibidem*.

189. Propuesta de Porter, S. y Birt, A. R., en 2001. *Ibidem*.

190. Propuesta de Yuille, J.C. y Cutshall, J. L., en 1986. *Ibidem*.

191. Propuesta de Van der Kolk, B.A. y Fisler, R., en 1995. La amnesia postraumática “es una amnesia anterógrada, en la cual se observa una alteración grave en la capacidad para el almacenamiento de nueva información. También puede ir acompañada de una amnesia retrógrada en la cual (---) se pierde el recuerdo de los acontecimientos inmediatamente previos [al hecho traumático]”, en VV.AA. (Coordinadora: Mercè Jodar Vicente): *Trastornos del lenguaje y la memoria*, Editorial UOC, Barcelona, 2005, p. 158.

192. Manzanero, A. L. Y López, B., en 2007. Realizaron un “Cuestionario sobre características fenomenológicas de recuerdos autobiográficos” (CCFRA).

193. MANZANERO, A. L.: op. cit., p. 94.

194. A la pregunta: “¿Dónde estaba y qué estaba haciendo cuando se enteró de los ataques terroristas al World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001? La mayoría de la gente puede describir exactamente dónde estaba y qué estaba haciendo en ese momento. Éste es un ejemplo de destello de memoria (...)” en MORRIS, Charles G. Y MAISTO, Albert Anthony: *Introducción a la Psicología*, (María Elena Ortiz Salinas, trad.), Pearson Educación, México, 2005, p. 212.

en detalles, nunca sucedieron¹⁹⁵.

Desde lo que se ha llamado las memorias traumáticas, los testimonios están involucrados en discusiones sobre la imposibilidad de relatar, sobre lo que falta, lo que queda, lo que se silencia, lo que se esconde, lo que no se escucha, etc. Se habla de obstáculos, de trabas, de impedimentos para hacer el relato verdadero, imposibilitado por los “huecos simbólicos de lo traumático”¹⁹⁶. Además, en ocasiones el silencio y, en otros terminos, el olvido son producidos por el tipo de audiencia con el que el testigo herido se encuentra a la hora de testificar. Como afirma Elizabeth Jelin, en ocasiones resulta complejo hacer coincidir el testimonio con las normas de la moral imperante¹⁹⁷ de un determinado momento. De este modo, *dar testimonio* tendría dos elementos a tener en cuenta: puede darse que el sujeto no tenga claro que aquello que sabe debe hacerse público; y, por otro lado, puede ocurrir que no haya predisposición de escucha, o incluso que los usos que se den de los testigos y de sus relatos sean tendenciosos.

Los testigos de guerra son testigos con heridas visibles e invisibles. En este pequeño apartado hemos visto cómo haber vivido *in situ* la conflagración de la guerra puede reportar al testigo dolencias psíquicas.

Más adelante, en esta tesis trataremos a testigos que no han estado en la zona de conflicto pero que dicen haber mirado la guerra a través de los medios de comunicación. Parece claro que los testigos de guerra son portadores de una “huella testimonial” que queda retenida por haber vivido (y sobrevivido) al trauma, pero ¿qué ocurre con aquellos que no la han vivido pero afirman haberla visto? Teniendo en cuenta todos los problemas para el relato de estos testigos, se plantea la presentación de dos tipos¹⁹⁸ de testigos:

- El *testigo-partícipe*, aquel que vivió en primera persona el hecho, que lo padeció, que tuvo la *vivencia*¹⁹⁹. En los procesos traumáticos, como la guerra, el relato será muy fructífero en la descripción de escenas y detalles, llenándolo de adjetivos impactantes para hablar del olor, del ruido o de la cantidad de cadáveres que vio. El testigo pretende compartir una vivencia que en ese momento está elaborando, dándose a la vez la imposibilidad de la vivencia, entendida como una “*articulación de los afectos con sus representaciones (...) el psiquismo necesita de esta articulación para poder metabolizar la experiencia a través de esas vivencias puntuales que la representan*”²⁰⁰. El trauma origina una memoria fragmentada, trozos separados que hay que

195. MAZZONI, Giuliana: *¿Se puede creer a un testigo? El testimonio y las trampas de la memoria*. (José Manuel Revuelta López, trad.) SEPS (Segretariato Europeo per le Pubblicazioni Scientifiche), Colección Estructuras y Procesos, Serie Psicología, Bolonia 2003, p. 58.

196. JELIN, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 2002, p. 80.

197. *Ibidem*.

198. *Ibidem*, p.81

199. “En la clínica –así como en la vida cotidiana– se tiende a confundir lo que llamamos vivencia con toda manifestación subjetiva fuertemente teñida de afecto pero no todo lo que es afecto supone una vivencia”, en BENYAKAR, M. y LEZICA, A.: *op. cit.*, p. 43

200. *Ibidem*.

reconstruir, porque “*lo traumático es desarticulación*”²⁰¹. Por otra parte, hay quien afirma que puede ser contraproducente atar la legitimidad del relato al aval del sufrimiento corporal. En este sentido Elizabeth Jelin afirma que: “*El sufrimiento personal (especialmente cuando se vivió en carne propia o a partir de vínculos de parentesco sanguíneo) puede llegar a convertirse para muchos en el determinante básico de la legitimidad y de la verdad*”²⁰². La autora nos previene de creer que las cicatrices funcionan como aval de haber estado presente en el acontecimiento y por lo tanto, de tener legitimidad para contarlo, de tal forma que el testimonio estaría avalado a través de las huellas que el sufrimiento ha dejado en el testigo.

- El *testigo-observador* que vivió el acontecimiento desde un lugar tercero, que no tuvo participación directa en el mismo acontecimiento. Esta tipología de testigo, que llamamos observador, obliga a hablar de la posición física desde donde se habla. Podíamos tomar como testigo-observador aquél que viaja en un *jeep* lejos de los disparos o aquél que mira a través de la televisión una conexión en directo de una escaramuza en plena calle, o incluso, aquél que realiza búsquedas en *Internet* de imágenes, vídeos y testimonios.

En los dos casos, el relato está lleno de lagunas, de huecos y de grandes dosis de incertidumbre. Se podría hablar de un relato herido o, más bien, ¿qué relato dado se convierte en una de esas heridas invisibles del testigo de guerra? ¿qué puede, realmente, recordar aquél que vivió una situación bélica? ¿cómo se construye el testimonio a partir de un vocabulario subjetivo de alguien que ha sufrido o que ha visto el sufrimiento de otros?

Traemos a colación un ejemplo del ámbito del arte. Se trata de un caso de testigo que elabora su testimonio con aportaciones de él mismo, como testigo partícipe, y de otros, como testigos observadores. El resultado son unas piezas llenas de vacío y melancolía. Brevemente, esta es la historia de la elaboración de *Pink Wave Hunter* (fig. 19), una propuesta del artista georgiano Andro Wekua (n. 1977).

Nada más comenzar la década de los noventa, y en una situación muy compleja desde el punto de vista geopolítico europeo (caída del muro de Berlín, colapso de la Unión Soviética, etc.), Georgia se declara República independiente a los pocos meses una de sus regiones, Abjasia, se declara independiente de Georgia, comenzando así un conflicto bélico que precipitó una ocupación militar georgiana en 1992, pero que en octubre de 1993 el control fue retomado por lo separatistas, provocando una oleada de refugiados. Durante las hostilidades hubo un intento de aniquilación étnica sobre los georgianos. En 1998 se alcanzó un acuerdo que paró el número de víctimas; el número de desplazados superaba los 200.000²⁰³.

La familia del artista Wekua fue una de las que salieron de su ciudad natal, Sujumi, capital de Abjasia. Muy brevemente, nos acercamos a algunos hechos

201. *Ibidem*.

202. *Ibidem*, p.61

203. LÓPEZ Jiménez, José Ángel: “Transnistria: Evolución de un modelo de secesionismo en el seno de la República Moldava” (1995-2000) en FLORES Juberías, Carlos (ed.): *Estudios sobre la Europa Oriental*, PUV, Valencia, 2002, p. 321.

Figs. 19 Andro Wekua, *Pink Wave Hunter*, 2010-2011. Instalación compuesta por 15 esculturas sobre pedestal. Fotografía tomada por el doctorando.



biográficos que tendrán su importancia a la hora de analizar el trabajo que vamos a exponer. Cuando él era niño, su padre, un activista político georgiano, fue asesinado. Él permaneció en Sujumi hasta 1991, pero al poco salió de la ciudad camino de Tiflis (capital de Georgia). En 1995 comenzó a estudiar en la Visual Art School de Basel, y actualmente vive en Zurich.

En 2010, este autor comienza a trabajar en su proyecto titulado *Pink Wave Hunter*, consistente en quince maquetas de edificios de su ciudad natal colocadas sobre una gran mesa. Se trata de una reducción a escala de algunos recuerdos de lugares que él conoció en su infancia, cuando vivía en Sujumi. Son unas representaciones que nacen de la realidad para conformar unas piezas que apenas remiten a ella.

Las maquetas están realizadas con hormigón, yeso, cera, aluminio o bronce. Las piezas tienen, explícitamente, un carácter constructivo. Los materiales que usa podrían ser una metáfora de los elementos que intervienen en la memoria: el hormigón es duro y consistente; el aluminio, maleable y, a la vez, sólido; la cera es dúctil y moldeable; y el bronce podría servir para rematar partes vistosas... Igualmente, la memoria es elástica y rígida, compacta y frágil.

Fig. 20 Fotografía del edificio del gobierno en ruinas por la guerra en Sujumi, Abjasia. En la imagen superior de la página anterior se puede observar la maqueta que realizó el Andro Wekua referida a esta construcción, dentro de su serie *Pink Wave Hunter* (2010-11).



En este caso, se trata de un testigo que, en su fase de captación, era un niño. Las esculturas están hechas a partir de sus recuerdos de infancia, de cómo eran estas construcciones antes de ser bombardeadas y destrozadas por la guerra. Un conflicto que le obligó junto a su familia a salir de su ciudad natal, dejando atrás aquellos lugares que más tarde retomará en estas obras.

Como testigo participe, el artista trabaja con sus recuerdos y sus olvidos. Él reconstruye los edificios que ya han dejado de existir, o que en la actualidad son solo ruinas (fig. 20). Wekua pide ayuda a sus amigos de aquellos años, a los que les solicita que le proporcionen descripciones e imágenes. Además consigue *on-line* fotografías actuales realizadas y colgadas en la red por turistas. El testigo construye su testimonio junto con el de otros. No obstante, estas piezas se muestran como una reconstrucción débil, una metáfora de una realidad cambiante, un mundo que no se está quieto. Los recuerdos funcionan como un modelo difícil de representar.

La memoria tiene lagunas y, por esa razón, sus edificios están a medio completar. Son una especie de paisaje cerebral de cómo eran aquellos lugares. Teatros, cines, puentes, edificaciones gubernamentales, etc., en su momento, a todos ellos les unía una enorme visibilidad dentro de la ciudad, proporcionándole identidad.

Las piezas se presentan aisladas y vacías, sobre una mesa, con distancias similares entre ellas. Wekua utiliza una gama cromática muy parecida, con colores cuaternarios, de baja saturación y dispersos por un espacio blanco. Son estructuras melancólicas que hablan de la infancia, del padre muerto, del dolor, de la huida, de la injusticia, de la guerra.

El testigo de la violencia vive con las heridas, aunque éstas no se vean. En mitad de la noche, una pesadilla despierta al testigo y éste habla sobre lo que soñaba. En el sueño veía una ciudad reconocible para él, pero llena de inquietantes agujeros negros. La guerra ha dejado para siempre su marca doliente, consistente en una mezcla de conmoción y emoción. En este caso la distancia de ocho metros, de la que hablaba el psiquiatra y brigadista argentino Gregorio Bermann, se habría amplificado hasta ocuparlo todo. El dolor no es producido por un obús, sino que las secuelas de la guerra son causadas por la soledad, el exilio y el duelo.

2.2 Las heridas colectivas

Se podría decir que la comunidad que vive una guerra está herida en su conjunto. Las heridas individuales de cada uno de los testigos son relatadas, mantenidas y olvidadas bajo un complejo sinfín de condiciones, que tienen que ver con aspectos que van desde identificar a los vencedores y a los vencidos, hasta la reconstrucción de los espacios en ruinas, pasando por todas las problemáticas físicas y psíquicas provocadas por las hostilidades sobre las personas involucradas.

Al respecto, en su trabajo sobre las ciudades alemanas bombardeadas por los Aliados durante la Segunda Guerra Mundial, el escritor alemán W. G. Sebald (1944-2001) se percata de las formas atrofiadas que usan los testigos para relatar lo vivido:

“Al parecer, bajo la conmoción de lo vivido, la capacidad de recordar había quedado parcialmente interrumpida o funcionaba de forma arbitraria. Los escapados de la catástrofe eran testigos poco fiables, afectados por una especie de ceguera”²⁰⁴.

En este sentido, la experiencia colectiva resulta una suma de experiencias individuales que se influyen modificando los relatos de la tragedia. La interrelación de los distintos testigos genera un proceso de intercambio de relatos que acaban contaminándose. De este modo, los testigos que entrevista Sebald utilizan las mismas fórmulas para referirse a experiencias individuales diferentes. En ellos encuentra demasiadas similitudes como para no pensar que sus relatos son construcciones colectivas, construidas dentro de un contexto concreto. Sebald cita en su texto a Alexander Kluge, que a su vez cita a un psicólogo militar estadounidense que viene a afirmar que después de la guerra:

“(...) la población, a pesar de su innato gusto por narrar, había perdido la capacidad psíquica de recordar, precisamente dentro de los confines de las superficies destruidas de la ciudad”²⁰⁵.

Cuando se habla de la memoria²⁰⁶ se invoca, de un modo u otro, la cuestión de la temporalidad, “la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona”²⁰⁷. En este sentido, Janine Puget²⁰⁸ propone, desde una perspectiva temporal, que el trauma puede estar insertado en dos modelos:

204. SEBALD, W.G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003 (1999), p. 33.

205. *Ibidem*.

206. Véase LAVABRE, Marie-Claire: “Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos”, en ARÓSTEGUI, Julio y GODICHEAU François (eds.): *Guerra Civil. Mito y memoria*, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2006, pp. 31-56.

207. RICOEUR, Paul: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Arrecife, Madrid, 1999, p. 16.

208. PUGET, Janine: “El trauma, los traumas y las temporalidades”, en *Psicoanálisis AP-deBA* – Vol. XXVII – N° 1/2 – 2005. En IPA (Asociación Psicoanalítica Internacional), 44º Congreso Internacional de la IPA: “Trauma: Nuevos desarrollos en Psicoanálisis” 28-31 de julio de 2005, pp. 293-310.

- El modelo lineal: caracterizado por funcionar desde una concepción de pasado-futuro, con la existencia de un origen, con un tiempo entendido por fases, con acontecimientos encadenados, con memoria, etc. En este modelo el trauma produce una desorganización, genera confusión y desorden. Con el trauma la línea se ha roto, no es continua, hay un salto. El trauma sirve para poner una marca, una fecha, en la línea de la historia. Una especie de historia de efemérides traumáticas que perduran y se instalan en la memoria.
- El modelo circular: caracterizado por hechos que se remiten entre ellos, hay alternancia y el origen no está claro. En esta ocasión, el trauma interviene en el fluido social, parándolo, formando cristalizaciones que funcionan como formas rígidas que esperan nuevas formas de disolución que le devuelvan su característica líquida²⁰⁹.

El trauma se inscribe en diferentes temporalidades que tiene que ver, además de por el acontecimiento mismo, por su relato, por sus imágenes, por sus huellas y por las posteriores revisiones y re-lecturas. El trauma, en sus distintas apariciones, interrumpe una historia y a la vez inaugura otra, quizás la del recuerdo, la de la identidad colectiva, la del mito. Los vínculos que el trauma impulsa se configuran sobre la interrupción de otros y, en el cruzamiento, se produce la reconstrucción del acontecimiento. El carácter incierto de lo novedoso, de la experiencia inesperada que causa una ruptura (del acontecimiento, pero también de su relato), provoca un desarme de las defensas, causando una especie de desamparo ante las vicisitudes de un mundo que asombra y desconcierta.

Los medios de comunicación de masas hacen posible que las más diversas experiencias de un amplio abanico de aspectos emocionales, dolorosos y trágicos nos lleguen todos los días, entrando por la ventana catódica o digital directamente al salón de casa, o más aún, nos acompaña latente en nuestro dispositivo móvil para que en cualquier momento y en cualquier lugar nos asalte. Evidentemente, a diferencia de los testigos interrogados por Sebald en la ciudades bombardeadas, la relación con el acontecimiento es totalmente distinta.

Desde este lugar, tratar de hacer tipologías de las “heridas colectivas” se presenta como una tarea difícil. A partir de 2001, y de la retransmisión del “11S” a todo el mundo televisivo, produjo efectos y afectos a muy diferentes niveles. Digamos que el acontecimiento (traumático) se ha *mundializado*. Los hechos ocurridos a miles de kilómetros llegan en forma de imágenes y de relatos en tiempo real. Esta circunstancia hace que el testigo traumático pueda estar alejado físicamente del acontecimiento, pero cercano temporalmente a él. Es decir, estaríamos ante una nueva situación con millones de potenciales testigos que tiene la oportunidad de *ver* en directo. El miedo, el terror, la indefensión por la desorganización derivada del hecho de ver en la pantalla un avión chocando contra un edificio tan conocido, re-coloca, mediante la inquietud, las estructuras de contención social del trauma²¹⁰.

209. Véase BAUMAN, Zygmunt: *Tiempos líquidos. Vivir en un época de incertidumbre*, ed. Ensayo Tusquets, Barcelona, 2007.

210. Véase KLEIN, Naomi: *La doctrina del Shock, el auge del capitalismo del desastre*, Espasa, Madrid, 2007, p. 74. En este libro se abordan las técnicas de “sometimiento de la era

2.2.1 No recordamos solos

La comunidad esta formada por individuos que recuerdan, y los recuerdos se organizan y distribuyen “*en archipiélagos separados posiblemente mediante precipicios*”²¹¹, donde el ejercicio memorístico consiste en una operación de búsqueda hacia atrás, de revolver en el tiempo, de remontar sobre acontecimientos “registrados” en los diferentes niveles de sentido que conforman la memoria.

En el acto de rastrear los recuerdos (entre los restos que el pasado ha dejado), nos enfrentamos a dos problemas: el primero es de la *diferenciación*, sobre el paraje propuesto de archipiélagos separados, que sufren continuas variaciones, modificaciones, añadidos, restas producidas por la demora, por los cambios de intereses o por las nuevas vivencias; y, el segundo problema tiene que ver con la *continuidad*, la unión temporal entre unas capturas y otras, se trata de poner las distancias adecuadas entre los acontecimientos evocados y el presente.

Estas dos problemáticas vienen a determinar el modo en que se pueden articular la recuperación de los recuerdos. Se habla de memoria individual y de memoria colectiva, Ricoeur aquí dispone de tres parámetros²¹²:

- Memoria individual. Podemos hablar de un uso “privado” de nuestros recuerdos. Las vivencias propias, la memoria como una forma de hacer presente el pasado. La memoria se presenta como una brújula que orienta a lo largo y ancho del tiempo.
- Memoria colectiva. No recordamos solos. Los recuerdos individuales están fuertemente trenzados con los recuerdos de los otros. La memoria individual es únicamente un punto de vista, y todos los puntos de vista conforman la memoria colectiva, a pesar de la cualidad heterogénea de ésta. Alrededor de la memoria colectiva se suele conformar un continuo refuerzo mediante conmemoraciones y celebraciones públicas, que tratan, de algún modo, de aunar las memorias individuales.
- El carácter ejecutivo de la memoria. La memoria como un “acto operativo”, sin un embrión originario, solo una operación, un proceso de “*intercambios intersubjetivos*” que a la postre propician la “*constitución simultánea entre las dos memorias, la individual y la colectiva*”²¹³. Finalmente, la memoria podría estar definida en el flujo de contactos entre la memoria personal de cada uno y la memoria colectiva a la que pertenece.

¿A qué se llama memoria colectiva? En las últimas décadas se han sucedido los trabajos²¹⁴ al respecto. Entre estos estudios, encontramos el realizado por la

de la globalización. El shock sería la producción sistemática de intranquilidad, de desasosiego, de miedo, en NUÑEZ Tomás, Paloma (Coords.): *Filosofía y política en el siglo XXI: Europa y el nuevo orden cosmopolita*, Akal, Madrid, 2009, p. 14.

211. RICOEUR, P.: *op. cit.*, p. 16.

212. *Ibidem*, p. 15-17.

213. *Ibidem*, p. 19.

214. Por ejemplo, el interesante trabajo ERICE, Francisco: *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado. Usos y abusos de la memoria colectiva*, Eikasía, Oviedo, 2009.

socióloga Marie-Claire Lavabre²¹⁵, donde diferencia entre “memoria colectiva”, “memoria de la disciplina histórica”, “memoria histórica”, “historia de las mentalidades” o “representación del pasado”. Todos estos conceptos se enmarcan en las problemáticas derivadas de la distancia que aleja, y a la vez solapa, la memoria y la historia. A partir de aquí nos acercamos, principalmente, al trabajo de Lavabre, con la intención de introducir en estas investigaciones la aclaración de una terminología que, por sus usos políticos e ideológicos, puede resultar confusa.

Con referencia a la memoria, hay términos en los distintos idiomas que servirían para exponer la complejidad de matices que tiene. En inglés se usa “*social memory*”, en francés se utiliza “*mémoire*” en las ciencias sociales²¹⁶, en alemán el término es “*Geschichtskultur*”, que se enmarca en las consecuencias prácticas de la conciencia histórica en la vida de una sociedad, donde sus manifestaciones conjugan tres aspectos que tienen que ver con lo estético, lo político y lo cognitivo.

La memoria es, en palabras de Pierre Nora²¹⁷, “*economía general y administración del pasado en el presente*”²¹⁸. Es decir, la historia está dotada de métodos, tecnologías, instrumentos y objetos y, entre ellos, está la memoria. La historia pasa por constituirse como un “*pasado fijado por escrito o aprendido*”²¹⁹. En cambio las memorias son múltiples, con parecidos y diferencias, es un pasado transmitido dentro del grupo.

El término “memoria colectiva” se ha configurado como prioritario por su “poder de evocación”, es decir, por la capacidad de traer el pasado al presente, es el recuerdo de un pasado vivido. Pero la novedad se encuentra en que se hace siendo conscientes de que los procesos de construcción están elaborados desde los códigos y parámetros del presente. El término “memoria colectiva” se refiere a los recuerdos que se comparten de un hecho vivido por un grupo, es decir, una especie de “memoria compartida” constituida de relatos, confesiones, autobiografías, testimonios, etc., que se vuelcan, se traen a colación, se derraman en el presente desencadenando la ilusión de revivir pasado²²⁰. El recuerdo individual opera en tanto en cuanto es situado en los marcos sociales donde es evocado. Por tanto, la memoria colectiva está pendiente de parámetros temporales y espaciales.

Descifrar un testimonio puede ser un indicador de cómo, en el presente, se explica el pasado²²¹. La “memoria colectiva” es tan pronto “evocación” como “elección”

215. LAVABRE, Marie-Claire: “Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria” en *Historizar el pasado vivo en América Latina*, Anne Pérotin-Dumon (dir.) [en línea] URL.: http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Maurice+Halbwachs+y+la+sociolog%EDA+de+la+memoria [Consultado el 12-04-2013]

216. Sobre todo son Pierre Nora y Jacques Le Goff quienes ponen sobre la mesa los conflictos de las interpretaciones históricas, su naturaleza relativa, pero también su importancia social. *Ibidem*, p. 47.

217. Historiador francés nacido en 1931.

218. Cita de Pierre Nora en LAVABRE, M. C.: *op cit.*, nota nº 3, p. 48.

219. En la nota a pie de página nº 3, *Ibidem*, p. 50.

220. LAVABRE, M. C.: *op cit.*, p. 49.

221. Marie-Claire Lavabre se está basando en Maurice Halbwachs. Hablaremos sobre él en el siguiente apartado, referido al “marco social de la memoria”.

del momento, de la interpretación, de la disciplina, del instrumento a usar. Por otro lado, esta memoria “colectiva” adelgaza la denominada “memoria nacional” (compuesta de nombres heroicos, fechas, monumentos, actos conmemorativos, repetición de eventos, efemérides. Ésta asegura la identidad colectiva en lo relativo a la nación). Elizabeth Jelin propone la memoria colectiva como “una matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales”²²².

Otro término muy usado es “memoria histórica”. En este caso, se remite al aval de la continuidad de los mitos colectivos²²³. Atendiendo a los testimonios, confesiones de vida, autobiografías, historias y cuentos que traten de traducir el lenguaje del pasado en el lenguaje del presente. Es el anhelo de reabrir las puertas del pasado y hacerlo vigente.

La memoria también depende del complejo entramado de operaciones y funciones mentales del sujeto, es decir, la memoria es huella, marca, evocación y reflejo de otras memorias, pero también está ensartada en los procesos psicológicos individuales. Y estos procesos individuales están continuamente reposicionándose en los marcos dados de la memoria compartida²²⁴. Y esto sucede porque los individuos asumen una doble circunstancia: en primer lugar los individuos “recordamos juntos”, “en común”, el recuerdo de uno existe porque puede confrontarse, solaparse, contradecirse con el de otro; y en segundo lugar las propias manifestaciones, eventos y acontecimientos conmemorativos repetidos recuerdan el pasado desde lo colectivo. No es tanto que la suma de memorias individuales conformen la memoria colectiva, sino que la memoria colectiva es un atributo de las individuales que les permite recordar conjuntamente.

Desde Halbwachs hemos aprendido que el recuerdo no se ha guardado en el pasado para abrirlo en el presente, sino que se construye desde el presente. El recuerdo no consiste en una especie de tesoro aséptico, resguardado de las inclemencias del transcurrir de los tiempos, sino que es un montaje y un acoplamiento efectuado en tiempo presente. Para ello la comunidad proporciona instrumentos, métodos, modelos y herramientas. Por ello “la selectividad de la memoria no es otra cosa que la capacidad de ordenar el sentido del pasado en función de representaciones, visiones del mundo, símbolos o nociones que permiten a los grupos sociales pensar en el presente”²²⁵. Y así gana importancia la repercusión social de la memoria, ya que el grupo requiere de sus servicios para explicar el presente²²⁶.

En este sentido, Lavabre, a partir de las propuestas de Nietzsche, propone tres modos de acercarnos al quehacer de la historia, que deriva en tres modelos²²⁷:

- El primero lo llama “*historia monumental*”, aporta cohesión, aparente grandeza, semejanza de cosas que no son semejantes, tiende a la generalización,

222. JELIN, E.: *op cit.*, p. 21.

223. *Ibidem*, p. 49.

224. *Ibidem*, p. 50.

225. *Ibidem*, p. 52.

226. Se podría ver desde los postulados del *presentismo*. John M. E. McTaggart (1866-1925) sostiene que las categorías presente, pasado y futuro son “irreales”, en realidad, coexisten. Véase VALENCIA García, Guadalupe: *Entre cronos y kairós, las formas del tiempo sociohistórico*, Anthropos, México DF, 2007.

227. LAVABRE, M. C.: *op cit.*, p. 35.

a abarcar lo máximo posible.

- El segundo modelo lo designa “*historia tradicionalista*”, un modelo de cierta amabilidad, siendo cortés con los antepasados, homenajeando sus logros y sus hitos. En esta versión de la historia estarían las palabras patrimonio, archivo, museos y la fiesta folclórica.
- El tercer modelo es la denominada “*historia crítica*”, con tendencia al enjuiciamiento, y como nos recuerda Lavabre, esta corriente corre el riesgo de evaluar el pasado con los parámetros y el rasero de la verdad del presente. En todo caso, la memoria es apta para *engendrar* historia pero también para *alimentarla*.

Estos tres modelos podríamos ubicarlos en el entorno del monumento, del archivo y del testimonio. El primero universaliza la memoria, el segundo la vigila y la protege, y el tercero la pone en crisis con un nuevo giro, una inédita ojeada sobre lo conocido que, con su aparición, hace que se deba revisar el pasado. De este modo, la figura del testigo es uno de los instrumentos que en el presente se usa para recordar el pasado colectivamente. Los recuerdos de los testigos se mezclan y se contraponen, son por naturaleza multiformes, con las distintas voces que se complementan y retroalimentan. Conformando, por consiguiente, una memoria grupal múltiple y diversa, aunque con una fuerte tendencia a homogeneizarse a través de ritos y conmemoraciones.

El testigo ejerce en tiempo presente, y precisa interactuar con otros testigos para así conformar la memoria en comunidad. No obstante, no podemos dejar pasar la advertencia de Marc Bloch:

*“Allá nosotros si pronunciamos las palabras memoria colectiva, pero conviene no olvidar que al menos una parte de los fenómenos que así designamos son simplemente hechos de comunicación entre individuos”*²²⁸.

Dentro de este contexto, subrayar que las prácticas artísticas no son ajenas a estas circunstancias; es decir, no es posible aislarse. Las estrategias que buscan al testigo olvidado, al marginado, al que quedó fuera de los relatos oficiales, se da, como decíamos al principio, en una sociedad herida en su conjunto, es decir, las prácticas artísticas no se generan desde un exterior “puro”, sino que se dan y son parte de la sociedad. Dicho de otro modo, el testigo que testifica (en este caso desde el arte) es un sujeto agente y, a la vez, paciente, ubicado dentro de una colectividad que lo reconoce como individuo y lo envuelve como grupo. La problemática está, precisamente, en zafarse, en idear un plan de escape de los relatos contruidos dentro del seno de una comunidad, relatos consensuados e insistentemente encarnados en representaciones, conmemoraciones y celebraciones.

La guerra puede, casi sin darnos cuenta, pasar a formar parte del día a día. Solapando el monumento, el archivo y el testimonio en elementos cotidianos. En este sentido parece dirigirse el trabajo de 2008, *Today's life and war* (fig. 21), de la artista iraní Gohar Dasthi (n. 1980). En las fotografías que forman parte de la serie se pueden ver escenas cotidianas de una pareja en mitad de un paisaje árido e indeterminado. Ellos desayunan delante de un tanque, cuelgan la ropa en unas

228. *Ibidem*, p. 54.

Fig. 21 Gohar Dasthi, *Today's life and war*, 2008. Fotografía tomada por el doctorando.



alambradas, hacen un picnic rodeados de cascos de soldados, ven la televisión dentro de una casa construida con sacos de arena, descansan en una cama mientras soldados encapuchados descienden por una colina detrás de ellos o pasean por un lugar llenos de carros de combate.

El conflicto entre Irán e Irak comenzó el mismo año que esta artista nació, y duró hasta 1988. Durante toda su infancia la guerra formó parte de su vida. Veinte años después decide realizar esta serie que viene a avisarnos, en forma de título, que la vida hoy tiene relación con el pasado trágico. La memoria personal de Dasthi se conjuga con la de una comunidad entera.

Las imágenes tienen, de algún modo, un carácter testimonial e individual. En ellas se remite a un contexto que ella mismo vivió, pero a la vez habla de unos hechos históricos que tienen en común dos países y, además, la mirada irónica utilizada en la elaboración de las situaciones pone en cuestión la falta de atención sobre la facilidad con que la guerra, y sus cosas, están formando parte de la realidad de miles de personas.

Al principio afirmábamos, junto a Paul Ricoeur, que la memoria garantiza la continuidad de la persona, donde los recuerdos existen como archipiélagos. En este caso, la artista parece tratar de explicar su presente realizando una figuración de su pasado, con diferentes escenas, con imágenes estáticas, a base de imaginar una pareja que vive con determinación a pesar de todo.

2.2.2 El marco

“¿Cómo puedo ponerme a juzgar si estoy mirando —viendo— lo que fue y no puedo ver, más que como superpuesto, lo que es? Tengo que hacer un esfuerzo. Tendré que hacerlo, a cada momento, no olvidarme de la fecha, del tiempo pasado. Matar los recuerdos”.

Max Aub²²⁹, *La gallina ciega* (1971)

El problema de la conformación de la memoria de una comunidad a partir de un acontecimiento trágico es irresoluble, porque entre otras cosas, se trata de la reconstrucción de unos acontecimientos que aún supuran. Consiste en elaborar la tragedia pasada, de la cual aún resuenan las consecuencias. En este sentido, sólo parece quedar la revisión continua.

Paul Ricoeur titula uno de sus textos “La memoria herida y la historia”²³⁰. Podríamos aquí, sólo con estas tres palabras, iniciar un juego retórico: “la memoria, la herida y la historia”, o “la memoria de la herida y la historia”, o incluso, “la memoria y la historia herida”.

Como vimos, la herida o trauma proviene del psicoanálisis, y la cuestión no es baladí, porque según los métodos psicoanalíticos, para salvar las dificultades y los efectos que conllevan la experiencia traumática, hace falta la intervención de un tercero, de un intermediario que canaliza, con instrumentos lingüísticos, aquello que influye de forma determinante pero que está fuera (los miedos, los celos o las desconfianzas). ¿Podríamos sugerir que ese tercero es oyente del testimonio herido, es decir, un testigo de aquel otro testigo (el traumatizado)?

Ricoeur hila la problemática desde la incesante e imparable construcción de las identidades colectivas y su puesta en crisis. El autor enmarca esta elaboración en tres aspectos: primero la permanencia de uno mismo a lo largo del tiempo; segundo, la confrontación de la identidad contra la alteridad; y tercero, la habitual

229. GERHARDT, Federico: “Max Aub revisitado: lugares en (torno a) *La Gallina Ciega*”, en *Revista Olivar* nº 8, Universidad Nacional de la Plata CIC, 2006, p. 278.

230. RICOEUR, Paul: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, (Gabriel Aranzueque, trad.), Arrecife, Madrid, 1999, p. 31.

fundación violenta de las identidades colectivas:

“(...) donde el miedo a una situación violenta conduce al hombre del estado de «naturaleza» a los vínculos de un punto contractual que le asegurará, en primer lugar, su seguridad. Además, no existe ninguna comunidad histórica que no tenga su origen en una relación que podemos comparar sin titubeos con la guerra”²³¹.

Por lo tanto se trata de conjugar palabras como “fidelidad”, “exactitud”, “veracidad” o “precisión”, con otras como “herida”, “trauma” o “contusión”. Y desde este panorama semántico e instrumental se trata de realizar una mirada hacia el pasado, donde con toda seguridad nos encontraremos clases o colectivos de testigos: vencedores y vencidos, celebrados y humillados, recordados y olvidados, etc.

Cuando hablamos de la memoria traumática, hablamos también de testigos traumáticos. Éstos sobrellevan una herida que es marca de una vivencia pasada y que conviene atender. En demasiados casos la memoria ha sido sepultada sobre un manto de censura, manipulación y encubrimiento. En algunos el exceso y en otros la insuficiencia de testigos y testimonios, dejan al acontecimiento pasado abrazado al presente, repitiéndose²³² y actualizándose una y otra vez, propiciándose esfuerzos por salir del círculo conmemorativo, y a atender al duelo²³³, a los caminos obstruidos, a las injusticias y a los olvidados.

En 2006, la socióloga Marie Claire Lavabre publica un artículo titulado “Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos”²³⁴, donde se interroga acerca de las condiciones sociales en las que recuerda una determinada comunidad que ha sido sometida a los efectos de un acontecimiento traumático. Se pregunta cómo una guerra civil, las masacres, las torturas, la violencia vernácula y cotidiana, pueden influir en la producción y evocación de recuerdos. De qué forma y si son cuantificables las influencias de un acontecimiento límite en las marcas, en las huellas o en los testimonios de los que vivieron dicha situación. Dicho de otra manera, cómo el llamado “*presente del pasado*”²³⁵ y las cuestiones derivadas de él pueden ser útiles en la revisión de la memoria, y cómo ésta se ubica en los usos sociales y políticos de la historia.

La memoria se arma de carácter retroactivo. Es la posibilidad de actuar sobre lo pasado, sobre lo que ya no es. Remontar en el paso del tiempo para identificar desde dónde repercute el hecho repetido, cuál fue su arranque o su origen. De este modo el psicoanálisis y la sociología se dan la mano en un interesante campo que

231. RICOEUR, P.: op cit., p. 32.

232. Véase FREUD, Sigmund: “Recordar, repetir, reelaborar” (1914), en *Obras Completas*, Tomo IX, Madrid, Editorial Amorrortu, 1952.

233. Véase ROJAS Posada, Santiago: *El manejo del duelo*, Verticales de Bolsillo, Bogotá, 2008.

234. LAVABRE, Marie-Claire: “Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos”, en ARÓSTEGUI, Julio y GODICHEAU François (eds.): *Guerra Civil. Mito y memoria*, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2006, pp.31-56. (Texto que también apareció en LAVABRE, Marie-Claire: “Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos”, en VVAA.: *La memoria de la guerra civil y del franquismo en la España democrática*, Actas del coloquio organizado en la Casa de Velázquez, marzo 2002, pp.14-25).

235. *Ibidem*, p. 31.

trata de dar respuestas a la pregunta de cuáles son los condicionantes de la colectividad en el momento de “registrar” determinados acontecimientos.

El interés por la memoria se agigantó²³⁶ en el período entre las dos guerras mundiales, siendo destacado el trabajo del sociólogo francés Maurice Halbwachs²³⁷ (1877-1945). Halbwachs, que fue detenido por la *Gestapo* y deportado al campo de concentración de Buchenwald donde permaneció hasta su muerte, introdujo en 1925 la idea de marco social que se podría resumir de la siguiente manera:

“(...) cuando recordamos, partimos del presente, del sistema de ideas generales que está siempre a nuestro alcance, del lenguaje y de los puntos de referencia adoptados por la sociedad”²³⁸.

Halbwachs lanzó la hipótesis de que los “marcos sociales” y los acontecimientos no están hechos de la misma sustancia, únicamente están en contacto²³⁹.

Desde la propuesta de los marcos sociales se propone que la actividad de recordar viene resuelta con la ayuda de los recuerdos de otros, con otras huellas, con otras pistas que no son propias. La construcción viene dada desde aspectos culturales compartidos. *“Como esos marcos son históricos y cambiantes, en realidad, toda memoria es una construcción más que un recuerdo”²⁴⁰.*

En este sentido, los procesos de la memoria han participado de “materiales” activos y pasivos: los primeros son testimonios públicos, monumentos conmemorativos, fechas señaladas; los segundos, en cambio, son restos, rastros, huellas en lugares recónditos, recuerdos almacenados y escondidos en estanterías no transitadas, información almacenada en dispositivos electrónicos, libros nunca sacados de bibliotecas, dicho de otro modo, existe una abundancia de memoria inactiva a la espera de ser activada.

De todos modos, siempre quedarán “huecos”, silencios, espacios, que serán rellenos con material del presente. En este punto dos elementos entran en juego: por un lado, el lugar, el tiempo y todas las diferencias que distinguen un recuerdo de otro, *“el matiz único”²⁴¹* que diría Bergson; por otro todo, lo que no recordamos jamás, *“todo el resto salvo aquello, que puede reaparecer. De aquello no conservamos sino un recuerdo análogo del de un sueño... olvidado”²⁴².*

236. Sucede en Francia una “eclosión de la sociología”, que junto a Durkheim, aparecen otros sociólogos como Bouglé, Davy, Hurbert, Mauss, Simiand o Halbwachs, que formaron parte de la revista *“L'Année Sociologique”* (fundada en 1898). Véase sobre este tema AURELL, J.: *op. cit.*, p. 31.

237. CANGUILHEM, G.: *Maurice Halbwachs (1877-1945)*. Belles Letres, 1945. Véase también: LASÉN Díaz, Amparo: *Nota de introducción al texto de Maurice Halbwachs*, Revista *Reis* (Revista Española de Investigaciones Sociológicas) nº 69, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, 1995, pp. 203-208. [www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_069_11.pdf]

238. HALBWACHS, Maurice: *Los marcos sociales de la memoria* (con postfacio de NAMER, Geérard), Anthropos, Barcelona, 2004 (1925), p. 40.

239. *Ibidem*, p. 122.

240. JELIN, E.: *op. cit.*, p. 21.

241. HALBWACHS, M.: *op. cit.*, p. 126.

242. *Ibidem*.

En principio, un testigo tiene *sus* propios recuerdos, *su* memoria, y cuando él quiere ofrece *su* testimonio a través de *su* relato. Pero no es tan sencillo ya que el individuo por sí solo no existe, es social, y por lo tanto al estar socializado o interconectado, sus recuerdos también lo están, su memoria ya no es sólo suya, y su testimonio, en parte, se solapa, roza, se acopla, converge, se opone y convive con el de los otros, es decir, su relato se construye en lo colectivo.

Los estudios sobre la escritura de la memoria han puesto sobre la mesa dos cuestiones que, de alguna forma, se trenzan en su objetivo de construir y participar en las propias formas de vida de una comunidad dada. Estas dos vías de discusión son: primero, la memoria como herramienta teórico-metodológica; y segundo, la memoria como categoría social. Ubicada en esta encrucijada, Elizabeth Jelin ya se ha interrogado en primer lugar por el sujeto que rememora y olvida (testigos de distinta índole); en segundo lugar, por aquello que recuerda y aquello que olvida (los testimonios); y, en tercer lugar, por el cómo y el cuándo se recuerda y cuándo se olvida.

El recuerdo no es una clarividente exposición del pasado, es decir, no consiste en traer el pasado al presente, sino que más bien, se trata de construir los hechos pretéritos desde el presente. El testigo construye su relato apoyado en los relatos de los otros, en consonancia o en contraposición con ellos, y además influidos por quienes tienen delante, aquellos que realizan la escucha de su testimonio.

De este modo, Stéphane Michonneau²⁴³ (a través de Halbwachs) afirma que si se quiere conservar el pasado habrá que reconstruirlo a partir del presente, desde los que éste llama los “lugares de la memoria”. Definidos éstos como “*talleres donde se elabora una determinada visión del pasado*”²⁴⁴. Pero el pasado no es un objeto escondido que haya que encontrar, sino que más bien hay que construir. Y esta construcción tiene que ver con parámetros derivados de sus diferentes momentos y localizaciones.

En este sentido, podemos afirmar que las imágenes realizadas por testigos de un hecho contienen tantas re-lecturas de dicho hecho, como instalaciones se lleven a cabo de ellas. Un ejemplo oportuno, y quizás paradigmático, es el caso de Víctor Bastera y cómo los recuerdos (o algunos de ellos) fueron *retenidos* en forma de quemaduras (de forma explícita, ya que eran fotografías), y rescatados posteriormente. Cuando terminó el horror, estos recuerdos “sin revelar”, fueron utilizados con distintas pretensiones que van desde esclarecer los hechos, revisarlos, recordarlos o conmemorarlos.

Brevemente, la historia de este preso retenido durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) es la siguiente²⁴⁵:

Víctor Bastera, argentino y fotógrafo de profesión, fue secuestrado en su casa

243. MICHONNEAU, Stéphane: “La memoria, ¿objeto de historia?” en VV.AA (Justo Bermendi, María Jesús Baz, Eds): *Identidades y memoria imaginada*, Publicacions de la Universitat de Valencia, Valencia, 2008, p. 45.

244. *Ibidem*, p. 46.

245. Relato tomado de una información de Estela Giraldo aparecida en la página web de RTVE el día 29 de noviembre de 2012. [www.rtve.es/noticias/20121128/dar-testimonio-mandato-companeros-desaparecidos/578307.shtml]

Figs. 22 y 23 Fotografías realizadas por Víctor Basterra aparecidas en *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, M. Brodsky, 2005.



de Buenos Aires en agosto de 1979. Después fue trasladado a un centro clandestino ubicado en la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA)²⁴⁶, donde estuvo en calidad de “detenido-desaparecido” hasta 1983. Allí tuvo que soportar todo tipo de torturas. Además, fue forzado a realizar trabajos falsificando material para los capturadores:

“Me pedían que les tomara fotografías para sus documentos, entonces yo siempre me guardaba una copia de más en papel fotosensible”²⁴⁷.

De esta manera fue escondiendo y almacenando los rostros de sus torturadores, pero no sólo de ellos, también hizo fotografías a los retenidos, e incluso, consiguió realizar “capturas” del interior de la ESMA. Cuando la situación empezó a cambiar poco a poco y pudo hacer alguna salida para visitar a su familia, fue sacando, a escondidas, más de ochenta imágenes que años más tarde han servido para identificar a los que hoy día están siendo juzgados, para poner nombre y cara a los desaparecidos, y ver cómo eran algunos de los despachos de Centro Clandestino de Detención (CCD).

Desde la primera aparición de las fotografías en el diario *La Voz*, los días 30 de agosto y el 1 de septiembre de 1984, hasta nuestros días, las imágenes han sido parte de procesos judiciales, de libros conmemorativos, de exposiciones, etc. En este sentido, Claudia Feld ha analizado cómo estas fotografías han ido asociándose, y generando las más diversas relaciones, con el relato-testimonio de Basterra, siendo fundamental el momento y el tipo de muestra²⁴⁸.

Las imágenes con las que Basterra acompañó su relato dentro de los llamados

246. Los centros clandestinos de detención (CCD) eran instalaciones secretas pensadas para la sistemática desaparición de personas en la dictadura militar argentina. La Escuela superior de Mecánica de la Armada (ESMA) era uno de estos centros.

247. Tomado del artículo de Estela Giraldo.

248. FELD, Claudia: “¿Hacer visible la desaparición? Las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Basterra” en *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n°1, marzo 2014, pp 28-51.

“Juicios de Juntas” (entre abril y diciembre de 1985), fueron descritas así en *El diario del Juicio*²⁴⁹:

*“El testimonio de Víctor Melchor Basterra fue uno de los más contundentes para la fiscalía. Es que no sólo prestó declaración, sino que aportó una valiosa prueba documental (...) que él mismo tomó durante su cautiverio en la ESMA”*²⁵⁰.

Estas mismas imágenes no tienen las mismas pretensiones, que cuando aparecen (figs. 22 y 23) en el libro conmemorativo²⁵¹ de 2005, de Marcelo Brodsky (hermano de uno de los desaparecidos), *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*²⁵², donde el autor coloca diez páginas negras y, seguidamente, las imágenes de los desaparecidos tomadas por Basterra durante su detención.

Pero ni siquiera estas fotografías tienen las mismas significaciones que cuando el ex-presos, testigo clave, acompañó a mediados de noviembre de 2012 a las autoridades judiciales en la inspección ocular que se desarrolló en la ESMA, para examinar los lugares precisos en los que fueron mantenidos en cautiverio los detenidos. En este momento él mismo declaraba:

*“Yo digo que frente al ejercicio del olvido, el ejercicio de la memoria. Por eso nunca bajamos los brazos, tuvimos persistencia. Nosotros, los supervivientes, los testigos del pasado, decidimos no cejar y dar testimonio por los que ya no están, es un mandato de los compañeros desaparecidos. Aunque no sea fácil la supervivencia ni el recuerdo permanente”*²⁵³.

Acompañados de la propuesta de los “marcos sociales de la memoria”, podríamos decir que Víctor Basterra construye sus recuerdos veintinueve años después, con todos los puntos de referencia de un presente que ya no es el de finales de los setenta del siglo pasado. Cabe imaginar que su “inspección ocular” estuvo “contaminada” con sus propias transformaciones, acumulaciones, demoras, y singularidades. Sólo decir que aquel detenido, que vivió el encierro, no podía imaginar que al pasar las décadas estaría involucrado en un proceso judicial como testigo, paseando por los mismos lugares donde estuvo cautivo.

Siguiendo la sugerencia de Claudia Feld, sobre cómo las imágenes han ido modificando en el tiempo en su relación con el testimonio y la verdad de lo que allí ocurrió, podemos decir que Basterra ha tenido distintas posiciones como testigo: primera la de preso, torturado y maniatado, fotógrafo y testigo instrumental, que estuvo allí; la segunda de testigo procesal, que delante de un tribunal aporta las pruebas, una trenza formada por las palabras e imágenes; y, tercero, el testigo que recuerda fuera de los procesos judiciales.

La primera posición que el testigo tuvo en el momento del acontecimiento se

249. Publicación semanal llamada *El diario del Juicio* editada por Editorial Perfil, entre el 27 de mayo de 1985 y el 28 de enero de 1986. *Ibidem*, p. 38.

250. *Ibidem*, p. 39.

251. Véase el uso conmemorativo del testigo analizado en el punto 1.5 de esta parte.

252. BRODSKY, Marcelo: *Memorias en construcción: el debate sobre la ESMA*, La marca editora, Buenos Aires, 2005.

253. Tomado del artículo de Estela Giraldo, citado anteriormente.

transforma en una segunda: la “evocación”, vinculada al presente de la declaración. El fotógrafo Víctor Bastera vio y retuvo lo que vio. Estuvo allí mismo, fue testigo en primera persona, pero su marco social era muy distinto a cuando, papel fotosensible en mano, decide denunciar, hacer visible los rostros de sus captores y responsables de la tortura, pero también aporta los rostros de los desaparecidos.

La primera declaración en el juicio tuvo lugar el 22 de julio de 1985. Fue el testimonio más largo de los procesos judiciales denominados “Juicios a las Juntas”, duró casi seis horas²⁵⁴. Este hecho fue presenciado en directo por Jorge Luis Borges, que fue testigo de lo que en sede judicial estaba ocurriendo. Borges tenía en ese momento ochenta y seis años, moriría apenas un año después. Llegó silencioso y acompañado, se sentó y escuchó. A los pocos días, Borges escribiría una crónica para la agencia EFE titulada: *Lunes, 22 de julio de 1985*. El 31 de ese mismo mes fue publicada en el diario *Clarín* de Buenos Aires; y en noviembre en el diario *El día* de Montevideo. Algunas de las partes de dicho texto nos resultan muy provechosas para estas investigaciones, concretamente estos dos extractos que se transcriben a continuación:

*“He asistido, por primera y última vez, a un juicio oral. Un juicio oral a un hombre que había sufrido unos cuatro años de prisión, de azotes, de vejámenes y de cotidiana tortura. Yo esperaba oír quejas, denuestos y la indignación de la carne humana interminablemente sometida a ese milagro atroz que es el dolor físico. Ocurrió algo distinto. Ocurrió algo peor. El réprobo había entrado enteramente en la rutina de su infierno. Hablaba con simplicidad, casi con indiferencia, de la picana eléctrica, de la represión, de la logística, de los turnos, del calabozo, de las esposas y de los grillos. También de la capucha. No había odio en su voz”*²⁵⁵.

Y un poco más adelante, en el segundo párrafo escribe lo siguiente:

*“Doscientas personas lo oíamos, pero sentí que estaba en la cárcel. Lo más terrible de una cárcel es que quienes entraron en ella no pueden salir nunca. De éste o del otro lado de los barrotes siguen estando presos”*²⁵⁶.

Parece decir Borges en su crónica lo siguiente: “He sido testigo. He asistido a oír y a ver al testigo, le oí su relato sencillo, descriptivo, casi neutral, y sentí que era yo el que estaba preso, por siempre”. Borges se asombra por la indiferencia del testigo por contar su relato. Habría que preguntarse qué sería lo opuesto a indiferente, qué hubiera tenido que incorporar Bastera a su testimonio para que éste hubiera sonado ¿emocionante o emocionado? Quizá se espera del relato del sufrimiento un gesto que indique padecimiento, dolor o pena.

En unos de los momentos de la declaración, Borges se asombra con el relato de lo ocurrido en una Noche Buena, cuando llevan a los presos a una sala con una enorme mesa, llena de platos, cubiertos, comida y vino. En un momento dado al-

254. CIANCAGLINI, Sergio y GRANOVSKY, Martín: *Nada más que la verdad: el juicio a las juntas*, Planeta, Buenos Aires, 1995.

255. Aparecido en BORGES, Jorge Luis: *Textos recuperados III (1956-1986)*, Emecé-Planeta, Buenos Aires, 2004, pp. 314-316.

256. *Ibidem*, p. 316.

guien entra (uno de los jefes del centro) y les desea Feliz Navidad. Ese día habían sido torturados y eran sabedores de que al día siguiente lo volverían a ser. Este relato de la extraña afectividad en medio de llamas del horror, suscitó en Borges un comentario especial, sirviéndole de ejemplo de lo que él llama “una suerte de inocencia del mal”.

Resumiéndolo en una secuencia: Borges es testigo de los recuerdos de Basterria. Más tarde, intentando recordar lo que presenció, realiza la crónica a modo de testimonio, donde cuenta haber oído, en primera persona, los recuerdos de un testigo que tranquilamente habla de sus heridas, y con la sensación de que puede hablar de ellas porque está fuera del centro de reclusión, a pesar de que pareciera como si aún siguiera estando preso (de la construcción de sus recuerdos).

El ex-detenido habla ante un tribunal, y este hecho le condiciona; el escrito habla de él en un medio de comunicación, y este hecho también le condiciona. En este sentido, según Halbwachs los acontecimientos son irrepetibles. Cada recuerdo lleva anudado un entramado concreto y único de matices que se insertan en un espacio y en un tiempo²⁵⁷, es decir, con los inexcusables puntos de referencia colectivos. En un recuerdo, las imágenes, únicas y des-entrelazadas, comparten lugar con nociones, impresiones y aspectos generales que “la costumbre y la repetición han fijado en nuestra mente”²⁵⁸.

Frente a los “recuerdos puros”²⁵⁹ de Bergson, Halbwachs propone el contagio, la infestación, la contaminación entre los recuerdos y el contexto. No existen compartimentos estancos, sin relación, sin saber qué les precede, qué les antecede, qué les simultanea, solos y puros, a la intemperie de la demora y desgaste del tiempo.

En todo caso se traslucen dos tipos de marcos: por un lado el marco espacio-temporal, el marco social que sitúa el recuerdo, enmarcándolo e impurificándolo, donde dicho marco no se entendería como mero cerco o moldura con la sencilla función de delimitar una escena asépticamente, sino que el marco irradia hacia lo que enmarca, transformándolo pero también ubicándolo. Por consiguiente, el marco es una herramienta para la futura localización y recuperación; y por otra parte, existe el marco del presente donde se recupera, que colabora en la situación contemporánea de la “imagen una vez que ha sido reproducida, en tal espacio, tal tiempo, tal medio”²⁶⁰. En su totalidad, el marco de presente es una suma de circunstancias que operan en el proceso de codificación, retención, recuperación y expresión. El resultado de una suma, una monta de “visiones” y más cosas (olores, sabores, palabras, sensaciones térmicas, sonidos, etc.).

El inicio del proceso constructivo de un recuerdo traumático se sitúa en el momento donde se dio, y es re-actualizado y reactivado cada vez que se *ofrece*. Por lo tanto, el recuerdo consiste en una construcción colectiva en un marco determinado. Se trata de una elaboración inseparable del proceso movedizo que va desde la experimentación del acontecimiento hasta las diversas instalaciones del relato.

257. HALBWACHS, M.: *op. cit.*, p. 123.

258. *Ibidem*, p. 124.

259. Esta hipótesis se explica en el subcapítulo “Cómo los marcos de la memoria permiten reconstruir los recuerdos” en *Ibidem*, pp. 122-126.

260. *Ibidem*, p. 125.

2.3 Lo que queda y lo que se perdió

El 15 de abril de 1945 el general estadounidense George Patton se entrevistó con el alcalde Weimar para hacerle la siguiente propuesta: el día siguiente debía haber seleccionado a unos mil residentes de la ciudad, de distintas clases, la mitad hombres y la mitad mujeres, y todos los miembros del partido nazi posible.

Llegado el día los congregados que esperaban sin imaginar las razones de su elección, emprendieron una caminata hasta el cercano campo de concentración de Buchenwald. Los soldados estadounidense les condujeron dentro del campo. Los habitantes de Weimar tuvieron la oportunidad de ver los hornos, aún con partes humanas, también les condujeron entre las celdas, y les hicieron ver montañas de cuerpos humanos apilados y empujados por excavadoras hacia fosas comunes.

Nadie dijo nada, el silencio fue constante durante la visita y la posterior vuelta por el camino escarpado que llevaba desde el campo a la ciudad²⁶¹.

La “excursión” al campo tenía como objetivo *dar a ver* aquello que quedaba²⁶² detrás de las alambradas, las torres de vigilancia y las espesas nubes de las chimeneas.

Desde mediados de los años noventa el trabajo de Paul Ricoeur versa sobre la reflexión en torno a la relación de memoria con pasados violentos y traumáticos. Para el autor, trabajar con y desde el ámbito de la memoria hace posible la trama conformada por la voluntad, el inconsciente, lo singular y lo universal, la dialéctica entre la fidelidad a un pasado y la promesa de un horizonte de expectativa²⁶³. La memoria se convierte en un lugar que contiene lo individual y lo colectivo, y que se conecta con la historia a través del relato²⁶⁴, como uno de los últimos rastros de “lo que queda”.

Paul Ricoeur hace referencia a los efectos perjudiciales que en ocasiones puede tener el exceso de memoria, pero también seguidamente pone de manifiesto los problemas del exceso de olvido²⁶⁵. Él propone que el “deber de memoria” es, además de un horizonte que se aleja cuanto más nos acercamos, un “*desvío*”²⁶⁶. Y ésta es su fuerza, un movimiento incansable y siempre inacabado hacia el horizonte expectante. De esta manera, consiste en tomar la memoria como una operación, como un motor que, por su condición de continuamente inacabada, tiene los lu-

261. LOZANO, Álvaro: *El Holocausto y la cultura de masas*, Melusina [sic], 2010, pp.9-10.

262. En referencia al libro: AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

263. DOSSE, Françoise: *Paul Ricoeur. Los sentidos de una vida (1913-2005)*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2013, p. 698.

264. *Ibidem*.

265. Véase RICOEUR, Paul: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, (Traducción Gabriel Aranzueque), Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife, Madrid, 1999.

266. DOSSE, F.: *op. cit.*, p. 703.

gares germinales difusos, ya que son lugares que siempre comienzan en otros y que, a su vez, tienen raíces en otros anteriores, y que además se proyectan en todas las direcciones, sumando aspectos, fenómenos, nombres, fechas, etc., que los envuelven en un ovillo de acontecimientos. No obstante, desde una vertiente negativa y otra vertiente positiva se puede hablar de lo que se ha venido a llamar el “acontecimiento fundador”:

“El acontecimiento es calificado así como fundador de manera retrospectiva, o mejor, de manera retroactiva: lo es por un acto de conmemoración más o menos sacralizado como celebración. Me atrevería a ir más lejos y sugeriría que algunos acontecimientos, como Auschwitz, para la conciencia europea de posguerra, y quizás también el gulag en algunos años para la toma de conciencia de los soviéticos, adquieren la significación de acontecimientos fundadores positivos, en la medida en que legitiman los comportamientos y las disposiciones institucionales capaces de impedir su retorno”²⁶⁷.

Sobre la *Shoah*²⁶⁸ (acontecimiento “fundador” pero también moralmente singular), y de la mano de Ricoeur, podemos señalar que ésta contiene una “*memoria sin contramemoria, lo que constituye su desgracia, incomparable con otros traumas*”²⁶⁹.

En su libro publicado en el 2000, *La memoria, la historia y el olvido*, Ricoeur sitúa en el título, junto a las palabras “historia” y “memoria”, la palabra “olvido”. Además de incidir en la vertiente negativa de la palabra y el desafío de combatirla, su intención es la de colocarla en un plano positivo, ya que su ubicación y su análisis pueden hacer de él un recurso a tener en cuenta.

Este apartado está dedicado brevemente a algunos de los aspectos que tienen que ver con los acontecimientos de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial. Un tema que no puede dejar de estar en esta tesis, pero que a la vez, siempre estuvo tratado con precaución por el riesgo de que inundara todo el proceso de escritura de la misma. Los campos de concentración, el exterminio, la matanza sistematizada y organizada de personas es un *lugar* que excede del ámbito de la guerra. Aquellos sucesos aún golpean en los ojos del mundo.

Sólo trataremos alguno de los términos aparecidos para designar a los testigos que vivieron los acontecimientos en primera persona, algunos de ellos son términos inventados dentro de los propios campos, con la singularidad y la excepcionalidad de ser palabras del “lenguaje del campo”. Y además, con ellos trataremos de poner sobre la mesa una mirada, también del campo, que limita con la ceguera, un exceso de visión que cae del otro lado del horizonte de lo posible y de lo imaginable. Las miradas de los testigos del campo fueron diversas, ya que dentro había víctimas y verdugos, presos y funcionarios o militares y civiles, y por lo tan-

267. RICOEUR, Paul: “Événement et sens”, en *Raisons Pratiques*, nº 2, 1991, p. 52. (Cita tomada de DOSSE, *Ibidem*, p. 704).

268. Utilizaremos este término y no Holocausto, basándonos en la reflexión del punto 1.10 del texto de G. Agamben, que concluye de la siguiente forma: “No sólo el término [Holocausto] tiene una equiparación inaceptable entre hornos crematorios y altares, sino que recoge una herencia semántica que tiene desde el inicio una coloración antijudía” en AGAMBEN, G.: *op. cit.*, pp. 28-31.

269. DOSSE, F.: *op. cit.*, p. 704.

to no podríamos hablar de “la mirada del campo”. Nos fijaremos en las miradas de aquéllos cuya retina quedó marcada por la imposibilidad del entendimiento, donde el dolor había dejado de ser una excepción en sus vidas para convertirse en una costumbre, en un estado habitual, en una vestimenta que cubría sus cuerpos apenas vivientes.

En este sentido, lo que queda y lo que se perdió hace referencia a la *Shoah*, un acontecimiento generador de memoria y de olvido, y entendemos éste último, de la mano de Ricoeur, como obstáculo pero también como recurso.

2.3.1 El caso de Maurice Halbwachs: un relato individual en Buchenwald

El 23 de julio de 1944, Maurice Halbwachs fue detenido por la Gestapo en París y llevado al campo de concentración nazi de Buchenwald, cerca de la ciudad de Weimar. Halbwachs es conducido, junto con otros cientos de personas, a lo que será su encierro (en “singular”) y su muerte individual, aunque suceda entre el confinamiento y la muerte colectiva. En aquel lugar coincidió, entre otros muchos intelectuales (como Henri Maspero o Stéphane Hessel), con Jorge Semprún (1923-2011), otro testigo que después de cincuenta años, en 1994, escribió *La escritura o la vida* donde recuerda, entre otras cosas, su encuentro en el campo con Maurice Halbwachs, su antiguo profesor en la Sorbona. Allí, en algún lugar del confinamiento, Jorge Semprún se encuentra a Maurice Halbwachs en plena agonía.

“Apoyaba una mano que yo pretendía ligera en el hombro puntiagudo de Maurice Halbwachs. Un hueso que amenazaba desmenuzarse, al límite de la fractura. Le hablaba de sus clases en la Sorbona, antaño. En otro lugar, en el exterior, en la otra vida: la vida”²⁷⁰.

Semprún se encontraba y hablaba con su antiguo profesor los domingos. Halbwachs unas veces le preguntaba por las noticias que llegaban, otras le hablaba de historia, de Marc Bloch²⁷¹, de cuando se conocieron en la Universidad de Estrasburgo después de la Primera Guerra Mundial. Y así, semana a semana, era conocedor de primera mano de cómo el profesor iba perdiendo las energías. *“Pronto empezaron a faltarle las fuerzas para pronunciar siquiera una palabra. Ya sólo podía escucharme, y eso a costa de un esfuerzo sobre humano”*. Aún así, Semprún le visitaba y le hablaba. *“El último domingo, Maurice Halbwachs ni siquiera tenía fuerzas para escuchar. Apenas sí las tenía para abrir los ojos. (...)”* Paradójicamente el autor de la memoria reforzada por lo social, de los recuerdos convertidos en construcciones compartidas, se moría sólo, sin palabras, sin relato²⁷². Recuerda Semprún: *“cogí la mano de Halbwachs, que no había tenido fuerzas para abrir los ojos. Había percibido*

270. SEMPRÚN, Jorge: *La escritura o la vida* (Thomas Kauf, trad.), Tusquets Editores, Barcelona, 1995, pp. 15-37.

271. Marc Bloch (1886-1944) fue un historiador francés que murió en el campo de concentración francés de Saint-Didier-de-Formans.

272. *“Lo intestimoniable tiene un nombre. Se llama en la jerga del campo, «der muselmann», el musulmán”* AGAMBEN, G.: *op. cit.*, p. 41.

*soó una respuesta de sus dedos, una presión suave: un mensaje casi imperceptible*²⁷³.

Semprún escribe lo que recuerda de sus experiencias en el campo. Trata de acordarse a quién vio, a quién conoció, y entre todos ellos el ejemplo que traemos a colación de la muerte de Halbwachs que, como vemos, la detalla hasta casi el último estertor de aire del profesor. Escribe Semprún:

*“Había llegado al límite de la resistencia humana. Se vaciaba lentamente de sustancia, alcanzada la fase última de la disentería, que se lo llevaba en la pestilencia*²⁷⁴.

Semprún construye sus recuerdos cincuenta años después. En este sentido el propio Maurice Halbwachs tendría mucho que decir, ya que si el recuerdo individual se guardase de modo particular en la memoria del sujeto, es decir, sin relación con las ideas del pasado ni con el contexto presente, el individuo se confundiría, *“tendría la ilusión de revivir [dichos hechos]*²⁷⁵.

Por lo tanto, parece imprescindible abandonar la idea de que lo pasado se conserva en las memorias individuales porque, de un modo u otro, los recuerdos siempre están contagiados por otras ideas, por otras palabras, por otros recuerdos. La condición de todo pensamiento colectivo reside en la utilización de unas palabras que sólo los que conforman el colectivo comprenden, porque *“cada palabra comprendida está acompañada de recuerdos*²⁷⁶.

Y de eso se preocupa Jorge Semprún: de recopilar las palabras necesarias, las de su tiempo. Con la ayuda de los *puntos de referencia*²⁷⁷ se localiza en nociones del presente para tratar el pasado, y aventurarse en su comprensión.

Los cuarenta y nueve años que distan el relato de Semprún de los hechos vividos no son años de silencio, ya que en 1964, casi 20 años después de su liberación, había publicado *El largo viaje*, donde contaba su traslado al campo de Buchenwald. Pero es en el relato más reciente, donde cambia de título descriptivo sobre largos viajes por una disyuntiva que anuncia la necesidad de escribir, de escribirse, de convertirse en relato. En contraposición a la muerte, a dar la vida, está la escritura, el testimonio, “su” historia. Pero, ¿cómo?, y sobre todo ¿quién estará dispuesto a escucharla? Una vez liberados, Semprún testigo, que lleva la pesada carga del testimonio, espera junto a otros repatriados la llegada de camiones que les llevarán a París, y de pronto surge una duda en la conversación: ¿qué palabras usar...?

–“(…) ¿Cómo habrá que contarle, para que se nos comprenda?

–“(…) No es ese el problema. El verdadero problema no estriba en contar, cualesquiera que fueren las dificultades. Sino en escuchar... ¿Estarán dispuestos a escuchar nuestras historias, incluso si las contamos bien? (...) En seguida reina la confusión.

–¿Qué quiere decir «bien contadas»? (...) ¡Hay que decir las cosas como son, sin

273. SEMPRÚN, J.: *op. cit.*, pp. 15-37.

274. *Ibidem*.

275. HALBWACHS, M.: *op. cit.*, p. 319.

276. *Ibidem*, p. 324.

277. “(...) que llevamos siempre con nosotros, puesto que para encontrarlos, nos resulta suficiente observar a nuestro alrededor, pensar en los otros y reubicarnos en el marco social”. *Ibidem*, p. 327.

artificios! (...)

-Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! (...) La verdad que tenemos que decir (en el supuesto de que tengamos ganas, muchos son los que no las tendrán jamás!) No resulta fácilmente creíble... Resulta incluso inimaginable...

-¿Eso está bien visto? (...) Tan poco creíble que yo mismo voy a dejar de creerlo ¡tan pronto como pueda!

(...)

-¿Cómo contar una historia poco creíble, como suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio!

(...)

-Estáis hablando de comprender... ¿Pero de qué tipo de comprensión se trata?

(...)

-Me imagino que habrá testimonios en abundancia... Valdrán lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia... Y luego habrá documentos... Más tarde, los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas... Todo se dirá, constará en ellas... Todo será verdad... salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta u omnicomprendiva que sea...

(...)

-El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia no es transmisible... O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria...

-(...) Mediante el artificio de la obra de arte, ¡por supuesto!"²⁷⁸

2.3.2 El *muselmann* y la visión de la Gorgona

Siempre la misma pregunta: “¿realmente pueden relatar los testigos?”²⁷⁹. De inicio parece que se debe poner en cuarentena la respuesta afirmativa, ya que sí pueden hacer funcionar el mecanismo del habla, pero no olvidemos que un testigo puede decir la verdad de igual modo que puede mentir, pero también pueden olvidar e inventar, sin mala fe, pero sin correlación con los hechos que relata. Es preciso, entonces, interrogarse sobre qué posibilidad tiene el testigo de dar acceso no filtrado a la realidad, dicho de otra manera, no se trata solamente de credibilidad sino más bien de si tal vez su testimonio tiene que ver más con lo que tendría que haber sido, en vez de con lo que aconteció realmente. Y, sobre todo, cómo han influido y cómo podemos aprender de los testigos, aun a sabiendas que su testimonio está configurado de “errores”, porque “las cosas que quedan” son construcciones de una realidad que ya se perdió.

En el camino hacia una respuesta de la pregunta inicial nos encontramos, como estamos viendo, con multitud de matices que tienen que ver con aspectos psico-

278. SEMPRÚN, J.: *op. cit.*, pp-139-141.

279. Tomado del título de un artículo de STEYERL, Hito: “¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la filosofía de la entrevista” (Gudrun Rath, trad.), publicado en el Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, 2008 en www.eipcp.net/transversal/0408/steyerl/es [Consultado 2-07-2013]

lógicos, contextuales, emocionales, históricos, etc. Pero, a pesar de que lo rozamos continuamente, no podemos dejar pasar incluir en estas investigaciones un testigo “especial” surgido de los acontecimientos bélicos de la Segunda Guerra Mundial, y sobre todo, en lo concerniente a los campos de confinamiento y exterminio. Hechos que han configurado un testigo que, como afirma Agamben de forma general, cuando habla su “*testimonio contiene un vacío*”²⁸⁰. La Shoah y todo lo que significaron estos acontecimientos, anudados al momento tecnológico y cultural donde ocurrieron, implantó un concepto de testigo que ha atravesado las formas de escribir la historia, los modos de recordar y los relatos bélicos para siempre.

¿Qué ocurre cuando a pesar de ser testigo de unos hechos no se le puede llamar verdaderamente (ni técnicamente) testigo? ¿Qué pensar cuando aun esforzándonos en no renunciar al testimonio necesario, éste no existe? ¿Qué ocurre cuando los ojos ven pero no retienen? ¿Qué ocurre cuando se está “*demasiado vacío para sufrir verdaderamente*”²⁸¹? ¿Cómo podemos tipificar al testigo que “*había abandonado toda esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros. (...) un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas en agonía*”? ¿Cómo se supone que debemos llamar a aquel que está presente en la historia, “*pero no tiene historia*”²⁸²? ¿Cómo llamamos al no-testigo? ¿Cómo definimos a quien no da testimonio? En la jerga del campo se usaba el término *muselmann*²⁸³ (muselmannär, musulmán), y así lo recordó y lo describió Primo Levi:

*“Pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiera encerrar todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y la espalda encorvada, en cuyos ojos no se puede leer ni rastro de pensamiento”*²⁸⁴.

Podemos intuir que el vacío ya no es parte del testimonio, sino el testimonio entero. Ya no hay testimonio, y esa es la huella: el “no hay”.

*“[El] muselmann es el «testigo integral», [que] había eliminado para siempre toda posibilidad de distinguir entre el hombre y el no-hombre”*²⁸⁵.

La falta de fuerzas era su característica principal. Habían “*perdido desde hacía mucho la voluntad de vivir (...) personas dominadas por un fatalismo absoluto*”²⁸⁶.

Agamben, para explicar este estado, trae a colación una causa derivada de una visión muy concreta: “*El que ha visto a la Gorgona*”²⁸⁷. Aquél que ya no ve es porque vio la “Gorgona”, y esta visión causó la ceguera (en la muerte). La Gorgona es representada tradicionalmente como una cabeza femenina enmarcada por serpien-

280. AGAMBEN, G.: *op. cit.*, p. 29.

281. Z. Ryn y S.Klodzinski, citado en *Ibidem*, p. 43.

282. LEVI, Primo: *Si esto es un hombre*, (Pilar Gómez Bedate, trad.), El Aleph Editores, Barcelona, 2010, p. 98.

283. AGAMBEN, G.: *op. cit.*, p. 41.

284. LEVI, *op. cit.*, p. 98.

285. AGAMBEN, G.: *op. cit.*, p. 48.

286. Kogon citado por Agamben. *Ibidem*, p. 45.

287. *Ibidem*, p. 54.

tes, y “cuya visión producía la muerte”. Es la cara prohibida, que no se debe mirar, que nunca se debe tener delante pero, que una vez que se mira, resulta imposible apartar la mirada, a pesar de que ello cause la ceguera eterna.

*“La cabeza leonina de la Gorgona, las serpientes que ciñen su cuerpo y las alas que salen de sus espaldas muestran una asombrosa semejanza con el Leontocéfalo (...). El Leontocéfalo representa el tiempo destructor y, más en particular, la fatalidad a la que está sometido el universo, prisión en la que están encerrados los hombres (...)”*²⁸⁸

Tradicionalmente la Gorgona se vincula a la guerra: “En la égida de Atenea, la Gorgona refleja, en principio, la mirada mortífera del guerrero”²⁸⁹. La Gorgona siempre ha estado rodeada de supersticiones por su terrorífica visión que podía llegar a matar²⁹⁰.

*“Cuando lleva puesta la cabeza-de-la-gorgona, ésta expresa el origen oscuro de su poder (...) La Gorgona, que en principio fue concebida como un demonio repugnante, en representaciones escultóricas posteriores se convierte en un ángel hermoso”*²⁹¹.

Un destino que se ha olvidado, porque aquello que no tiene rostro, o más bien, lo tiene pero es in-mirable, prohibido, marca la no existencia, la quietud, la parálisis de la vida. La Gorgona siempre mira de frente (tradicionalmente nunca se representa de perfil).

Por consiguiente, “el muselmann, es el que ha visto a la Gorgona”. Y si como afirma Agamben ver a la Gorgona significa “ver la imposibilidad de ver”, ésta se traduce dentro del campo con algo que allí ocurre, algo que presencia o experimenta. El muselmann ha visto algo que el superviviente no ha visto, por eso su estado es otro, su vida ya no está ni se le espera.

En algunos campos este término se usó para denominar a los “muertos vivientes”, pero se conocen casos de sobrevivir a este “estado”, de volver a la vida. Por ejemplo, en el documental de 2012 *Fantasmas del Tercer Reich* dirigido por Claudia Ehrlich Sobral y Tommaso Valente, aparece Samson Munn (fig. 24), presentado como “Son of victims of Holocaust”. La madre de Samson, Greta Munn, fue considerada dentro del campo una *muselmann*, según sus propias palabras (“el cabello y las uñas dejaron de crecerle y estuvo a punto de morir”²⁹², relata Samson en el documental). Greta Munn fue encontrada por soldados ingleses dentro de una pila de cuerpos muertos, ella aún vivía. En 1947 fue llevada a Estados Unidos donde

288. GÓMEZ de Liaño, Ignacio: *El círculo de la sabiduría (Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo)*, Biblioteca de ensayo Siruela, Madrid, 1998, pp. 106-108.

289. IRIARTE, Ana: “La virgen guerrera en el imaginario griego” en NASH, MARY y TAVERA (Eds.): *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria Antrazyt, Barcelona, 2003, p. 30.

290. HAWTHOME, Nathaniel: *Mal de ojo. La cabeza de la Gorgona, una leyenda griega*, Secretaría de educación pública, 1943, p. 31.

291. En DOWNING, Chistine: *La diosa: imágenes mitológicas de lo femenino*, Kairos, Barcelona, 1999, pp. 151-152.

292. Extraído del documental *Fantasmas del Tercer Reich*, dirigido por Claudia Ehrlich Sobral y Tommaso Valente en 2012.



Fig. 24 Samson Munn en el documental *Fantasma del Tercer Reich*, dirigido por Claudia Ehrlich Sobral, 2012.



Fig. 25 Autorretrato del padre de Samson Munn a su llegada al campo Görlitz Labour, el 19 de octubre de 1944. Fotograma del documental *Fantasma del Tercer Reich*, dirigido por Claudia Ehrlich Sobral, 2012.

conoce y se casa con otro superviviente (fig. 25).

Samson Munn, hijo de este enlace, es el promotor de encuentros entre los descendientes de las víctimas y de los promotores de la Shoah, idea que obtuvo y puso en marcha después de participar en unos encuentros similares que tuvieron lugar en 1992 en Israel, encuentros promovidos por el psicólogo israelita Dan Bar-on (que fue el autor de *Legacy of Silence. Encounters with children of the Third Reich*, donde se relataban estas experiencias). Tanto el documental como los encuentros parecen estar trabajando en torno al título de este apartado: “lo que queda y lo que se perdió”.

La Gorgona es algo que ha salido al paso de algunos y los dejó ciegos, sordos y mudos. Ver a la Gorgona te enseña a conocer la incapacidad perceptiva, la imposibilidad de ver nada. Por esta razón, para el *muselmann*, “testimoniar, arriesgarse a contemplar la imposibilidad de ver, no es tarea fácil”²⁹³. Los *muselmann* son testigos que no pueden testimoniar aquello que ha causado su incapacidad para ver, retener y contar.

2.3.3 El *superstes*

En los años cuarenta, cincuenta y sesenta, los avances realizados en el contexto de la psicología del testimonio se disuelven, desaparecen. La Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias también topan con el plano académico y profesional que contenían estos estudios, quedando los objetivos y las metodologías conseguidas muy desdibujadas y transformadas. Durante los primeros años del s. XX el foco se había puesto en las declaraciones de los testigos y en los procedimientos de los interrogatorios, dando paso a partir de los sesenta a las identificaciones y la credibilidad²⁹⁴.

El término *superstes*, según Françoise Hartog²⁹⁵, converge en la actualidad dentro de la desembocadura del caudal testimonial que nace en 1945 con la *Shoah*, es decir, como si los testimonios de lo ocurrido bajaran el curso del siglo XX sobre las espaldas de los sobrevivientes y, de alguna forma, las pruebas, las marcas, las huellas y los rastros siguieran sedimentándose en el siglo XXI.

293. AGAMBEN, G.: *op. cit.*, p. 55.

294. Sobre este cambio de paradigma véase MANZANERO, A.: *op. cit.*, p. 20-21.

295. HARTOG, F., *op. cit.*, p. 11.

Hay muchos ejemplos. Por ejemplo, el caso de Víctor Klemperer, perseguido por los nazis de 1933 a 1945, afirma en el título de su libro *Quiero dar testimonio hasta el final*. Pero su testimonio en el momento que lo escribe no es el de un *superstes*, ya que él aún no ha sobrevivido a los acontecimientos. Su relato está en presente. Él escribe desde el lugar de los hechos. Describe lo que ve. Tomamos tres ejemplos.

Primero, el 13 de enero de 1942, martes, escribe a escondidas:

*“Paul Kreidl cuenta –rumor, pero lo sabe por diversas personas bien informadas– que en Riga judíos evacuados han sido fusilados en serie, según iban saliendo del tren”*²⁹⁶.

Su interés parece centrarse en un “rumor”, algo que le cuentan, una información que le llega por terceros. No ha visto lo que cuenta, pero sí señala a un testigo que como él no ha visto, sólo ha escuchado.

Segundo, el 17 de septiembre de 1944, miércoles mañana:

*“(…) ¡Mis diarios, mis apuntes! Me digo una y otra vez: si los descubren, no sólo me costará la vida a mí, sino que también a Eva y a otras personas que he consignado, que he tenido que consignar con nombre y apellidos si quería que esos apuntes tuvieran un valor documental”*²⁹⁷.

Una doble preocupación recorre sus días: por un lado, el miedo a ser descubierto, pero no sólo miedo por él, sino por todos los que aparecen en sus escritos con “nombre y apellidos”. Si descubren su trabajo clandestino todo lo que hace no habrá servido para nada; por otro lado, se siente preocupado porque aquello que está elaborando tenga un valor “documental”. El autor precisa indicar los nombres verdaderos para hacer ver que no se lo inventa, que se puede comprobar lo que dice. En definitiva, Klemperer quiere dejar claro que habla de personas reales, que no es una ficción.

Tercero, el 25 de mayo de 1945, viernes mañana, antes de las siete, vuelve a tomar notas:

*“(…) he visto toda la mezcla de gente llegada de todas partes. Los que más llaman la atención son los de Dachau, con su ropa de lino a rayas verticales azules y blancas”*²⁹⁸.

Aquí Klemperer ya habla en primera persona. Es él mismo el que ha visto, son sus propios ojos la prueba. A pesar de que la forma que usa es pretérita (“he visto”) su testimonio suena a recuerdo cercano, a un pasado próximo que vivió hace poco tiempo, tan poco que parece presente, da la impresión que lo que vieron los que estuvieron en los campos será siempre presente.

Pero Klemperer muere en 1960, es decir atraviesa el acontecimiento, lo vio y lo pudo recordar, convivió con su testimonio escrito y con sus recuerdos íntimos.

296. KLEMPERER, Víctor: *Quiero dar testimonio hasta el final (Diarios 1942-1945)* (Carmen Gauger, trad.), Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona., 2003, p. 7.

297. *Ibidem*, p. 605.

298. *Ibidem*, p. 812.

Es un testigo para quien ver, oír, vivir y decir son la misma cosa. Lo puede recordar, pero desde el escondite, desde su posición subrepticia, quiso y pudo enviar pequeños disparos de luz. En palabras de George Didi-Huberman referidas al testimonio de Klemperer:

“(...) una respuesta de palabras-luciérnagas a las feroces palabras reflectoras impuestas por la propaganda nazi”²⁹⁹.

Resuena aquí el término *Arbiter*, la tercera persona que no se deja ver, que observa agazapado, clandestino.

Otro ejemplo de los muchos que podríamos citar es Primo Levi (1919-1987), también otra persona que puede afirmar haber vivido “más allá” del acontecimiento. Es un *superstes*, un *sobreviviente* de los acontecimientos que en 1947 escribe desde Turín (su ciudad natal a la que había vuelto tras ser liberado del campo de Auschwitz Monowitz), utilizando los tiempos en presente, como si lo “viviera” en el momento de la escritura, como si su intento de recordar le hiciera perder el sentido de los tiempos:

“La memoria es un instrumento curioso: desde que estoy en el campo me han bailado en la cabeza dos versos que ha escrito un amigo mío hace mucho tiempo: ... hasta que un día / no tenga sentido decir mañana. Aquí es así. ¿Sabéis cómo se dice “nunca” en la jerga del campo? Morgen früh, mañana por la mañana”³⁰⁰.

El sentido de la palabra testigo, aquél que en el pasado estuvo presente, es distinto cuando “nunca” es “mañana por la mañana”, la condición de saberse sin futuro posible, sin posibilidad de un mañana donde poder contar lo que en ese momento se está viendo. La condición de testigo (como hemos estado viendo repetidamente durante esta parte de esta tesis) es una condición que arranca en el pasado y se proyecta hacia el futuro. Pero, ¿qué ocurre cuando no hay futuro?

2.3.4 Soñar con la posibilidad de seguir con vida

“El cielo está lleno de pájaros, los altramuces violetas hacen gala de una calma principesca, dos viejecitas han venido a sentarse en la caja para charlar, el sol me inunda el rostro y ante nuestros ojos culmina la masacre, todo es tan incomprensible”³⁰¹.

Etty Hillesum, *Cartas desde Westerbork*

Esta nota fue escrita por Etty Hillesum desde el campo de tránsito de Westerbork, situado al noreste de Holanda, el martes 8 de junio de 1943. Ella enviaba a sus amigos cartas describiéndoles el día a día, extrañándose de que a pesar de

299. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Supervivencia de las luciérnagas*. (Juan Calatrava, trad.), Abada Editores, Madrid, 2012. p. 101.

300. LEVI, P.: *op. cit.*, p. 145.

301. HILLESUM, Etty: *Cartas desde Westerbork*, (Matilde Almandoz, trad.), La Primitiva Casa Baroja S.A., 1990, p. 50.

la matanza de miles de personas, la vida seguía su hermoso curso. Solía escribir:

*“A pesar de todo, esta vida es hermosa y rica de sentidos”*³⁰².

Soñar con dar testimonio es soñar con la posibilidad de seguir vivo. Poder ser testigo viene a ser un signo de vida. Como hemos visto, un testigo no es únicamente aquél que ve o que escucha, sino aquél que puede afirmar que vio o escuchó. Y este momento de la declaración, de la confesión, de la testificación, es un momento-otro donde se está a salvo de los peligros de los que se habla, peligros pasados y, por lo tanto, aparentemente inofensivos.

Una de las tipologías de testigos que trata esta tesis es aquél que deja la marca de su presencia en el acontecimiento. Allí mismo, ante las bombas, decide elaborar una prueba, una marca, realizar formas, (con)formar, elaborar una traducción de su experiencia, y así poder afirmar “yo hice esto”, y hacer así visible la condición de supervivencia. El testigo realiza una acción con intenciones *probatorias* que se convertirá en testimonio. Es una certificación que balancea entre la necesidad documental y la angustia de contemplar la desaparición del mundo. El testigo es rozado hasta el abatimiento por todo tipo de circunstancias destructivas. Consciente de ello, el testigo parece ocupar su presumible poco tiempo en dejar una señal de vida: “ahora mismo, en este justo momento, estoy vivo”, parece decir.

Pero se pueden diferenciar dos tipos de testigos: el que logra superar la experiencia límite, y el que aún no lo ha superado. En el primer caso, el testimonio es una carga. El testigo soporta la visión del horror y los silencios de los que ya no están. El testigo se presenta como la consigna o el depósito de una ausencia, se trata de la presencia de un vacío. El testigo viene sólo pero consigo trae atisbos de las vidas que, en su presencia, se truncaron. Se trata de uno de esos lugares que resultan propicios para buscar palabras, gestos o imágenes relampagueantes de las vidas perdidas.

*“El testigo está solo, nadie puede testimoniar por él. No hay persona hacia quien voltearse. Entre quien ha sido testigo y los otros, no hay más que él. El testigo se encuentra más solo porque el verdadero testigo no puede atestiguar ante nosotros. No es entonces sino sobre un testigo delegado, de substitución, sobre el que pesa la todavía más pesada carga (...)”*³⁰³

El poeta rumano Paul Celan (1920-1970), que estuvo preso entre 1942 y 1944 en un campo de trabajo del ejército rumano al sur de Moldavia, y que perdió a sus padres en los campos de concentración nazis, escribía muy pocos años después de su liberación su muy conocida “Fuga a la muerte”, donde en su descripción hace continuos saltos entre las miradas del carcelero y del preso de la siguiente manera:

*“Grita hincad los unos más hondo en la tierra los otros cantad y tocad
agarra el hierro del cinto lo blande son sus ojos azules
hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a danzar”*³⁰⁴.

302. *Ibidem*, p. 7.

303. HARTOG, F.: *op. cit.*, p.16.

304. CELAN, Paul: “Fuga de la muerte” en CELAN, Paul: *Obras completas*, (José Luis

Por otra parte, Salmen Lewental³⁰⁵, integrante de un *Sonderkommando*³⁰⁶, enterró³⁰⁷ cerca del crematorio III del campo de Auschwitz unas cuantas hojas manuscritas donde escribió algunos apuntes sobre la experiencia que estaba teniendo en esos momentos. Estas cuartillas no salieron a la luz hasta diecisiete años después, momento en que fueron “desenterradas”. En aquellos papeles escribió:

*“Ningún ser humano puede imaginarse los acontecimientos tan exactamente como se produjeron, y de hecho es inimaginable que nuestras experiencias puedan ser restituidas tan exactamente como ocurrieron... nosotros, un pequeño grupo de gente oscura que no dará demasiado que hacer a los historiadores”*³⁰⁸.

Con este acto de escribir y esconder los manuscritos de Lewental, estaríamos en el segundo caso: aquél que está dejando constancia de lo que está viviendo. En cierta forma Lewental se equivocaba, ya que sí que han dado qué hacer, y qué ver, con sus testimonios, que rehacen partes del relato que ayudan a vislumbrar atisbos de algunas cosas del acontecimiento vivido.

*“En el campo, una de las razones que pueden impulsar a un deportado a sobrevivir es convertirse en un testigo”*³⁰⁹.

Ser consciente de la posibilidad de poder contarle es pensar en el futuro, en un porvenir lejos de la muerte. Esta posición del testigo se revela como un sueño, como un anhelo de liberación, lejos del campo. En este sentido convertirse en un testigo es una apuesta por vivir. La oportunidad de la vida se entiende también como la facultad de poder contar el pasado, es decir, de hacer historia.

Un signo de este sueño lo encontramos en las fotos que se hicieron en agosto de 1944 en el crematorio V de Auschwitz (fig. 26), y que han sido analizadas por George Didi-Huberman en su libro de 2004 *Imágenes pese a todo*³¹⁰. Se trata de unas fotografías que se han entendido como un estandarte de resistencia. Su esperanza estaba puesta en un *clic*, en la captura de una imagen y en su posterior

Reina Palazón, trad.), Editorial Trotta, Madrid, 1999, p. 63.

305. Salmen Lewental estuvo detrás de la preparación de una revuelta dentro del campo de Auschwitz. En esta ocasión el día elegido fue el primer domingo de noviembre de 1942. Como siempre estos intentos de liberación tuvieron desenlaces negativos. Este episodio lo narra Shie Gilbert (sobreviviente de dicho campo), y lo hace a través de la escritura de su hijo. En GILBERT, Arón: *El último sobreviviente*. Solar, Servicios editoriales, S.A. de C. V., México, 2007, p. 144.

306. “Escuadra especial” era el nombre que las SS les había dado a los grupos de deportados que se encargaban de las cámaras de gas y los crematorios. Véase LEVI, Primo: *Los hundidos y los salvados* (Pilar Gómez Bedate, trad.), El Aleph, Barcelona, 2005.

307. La tercera acepción: “Sobrevivir a alguien” en REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “enterrar”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19ª Ed., 1992.

308. Citado en AGAMBEN, G: *op. cit.*, p. 8.

309. *Ibidem*, p. 13.

310. DIDI-HUBERMAN, George, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

Fig. 26 Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz), *Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz*, agosto de 1944, Oswiecim, Museo de Estado Auschwitz-Birkenau (negativos nº 282). Información tomada del libro *Imágenes pese a todo* de George Didi-Huberman, 2004.



transmisión. Soñaban que, con aquellas fotografías despertarían del letargo a los que no veían o no querían ver. Consistía en provocar la situación del “¡eh, mira!”, para después reclamar un angustiado “¡haz algo!” Las imágenes como “instantes de verdad” que provoca, no sólo a la imaginación, sino al sujeto, que se activa y le provoca para que tome partido. Didi-Huberman, en su libro escribe lo siguiente:

“La «verdad» de Auschwitz, si es que esta expresión tiene algún sentido, no es ni más ni menos inimaginable que indecible. Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria no será, por lo tanto, cada imagen arrebatada a tal experiencia! Si la operación de desaparición generalizada pasa por el terror de los campos, ¡cuán necesaria será entonces cada manifestación –por fragmentaria que sea, por muy difícil que resulte mirarla e interpretarla– que nos sugiera visualmente un solo mecanismo de esta operación!”³¹¹

La característica de “lo inimaginable” encierra una tragedia: el dolor máximo que no se puede ni siquiera explicar, transmitir o comunicar. Y en su propuesta, una esperanza verbalizada en el “pese a todo”, situando el “todo” fuera de la comprensión posible. El autor parece indicar, con el “pese a todo”, que existe una pequeña luz resistente con la forma de cuatro *clics* fotográficos³¹² disparados por

311. *Ibidem*, p. 49.

312. Walter Benjamín cita un artículo aparecido en *Oeuvres Littéraires* en 1870 titulado “La fotografía”, en los siguientes términos: “Hace pocos años ha nacido una máquina, honor de nuestra época, que todos los días asombra nuestro pensamiento y llena de horror nuestros ojos”.

un testigo que soñó con el futuro en 1944.

El *clic* se entiende como una onomatopeya, es una palabra que suena como una acción, en este caso: apretar el disparador. En las cámaras analógicas el *clic* es el sonido que nombra el proceso de la creación fantasmal de la fotografía. El *clic* es abrir el obturador y dejar que la luz “queme” el negativo. El sonido *clic* es la prueba de que se ha hecho, aunque no se mire por el visor, una imagen. El eventual fotógrafo de las cuatro imágenes escuchó el *clic* y supo que había “quemado” cuatro veces el rollo de película, presumiblemente, el *clic* sonó a certificación. Él estuvo allí, lo vio y lo puede demostrar.

El *clic* sumió la esperanza hacia dentro de la cámara fotográfica, donde quedó suspendida, latiendo, sangrando, donde la captura se *virtualizó* en el vientre mecánico del aparato, el sonido *clic se* volvió fantasma entre las sombras analógicas³¹³. En su zona más oscura, una de aquellas antiguas máquinas fotográficas custodiaba el negativo “tocado” por la luz. La imagen aguardaba escondida allí, sin saber si algún día tendría salida, con el miedo de permanecer por siempre en la oscuridad, pero también con el temor a la salida torpe, que provocase un exceso de luz que la velase por completo y para siempre. Desde la oscuridad a la luz debe sacarla un experto, un profesional que esté preparado para convertir la quemadura de la urgente captura en una fotografía, si no se podría echar todo a perder.

No obstante, siempre quedaría el relato fragmentado y desfigurado del testigo. Un sujeto que en el momento del “disparo” le urge capturar lo que tiene delante, para que en algún momento y en algún lugar alguien pueda reconocerla como un trozo de *dentro-del-campo*. Pero la acción del disparo también contiene otro aspecto fundamental para el objeto de esta tesis. El *clic* encierra el presente de un testigo que estuvo allí oculto entre las sombras, un tiempo detenido para siempre: el de la vida, todavía.

BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 115.

313. “Desde que se inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte”, escribe Susan Sontag, para seguidamente afirmar que “las fotografías eran superiores a toda pintura en cuanto evocación de los queridos difuntos y del pasado desaparecido” en SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 33.

Capítulo 3. Las distintas posiciones del testigo respecto al acontecimiento bélico desde las prácticas artísticas

*"[La guerra es] el único sitio donde se pueden ver bien ciertas cosas"*³¹⁴.

Claude Simon

*"Los años de la guerra no parecían ser años de verdad. Formaban parte de una pesadilla durante la cual la realidad estaba anulada"*³¹⁵.

Agatha Christie

La etiqueta de *testigo de guerra* la podemos encontrar aplicada a un buen número de tipos de personas en posiciones diversas. La guerra es un acontecimiento imprevisible que genera todo tipo de miradas espontáneas e inesperadas. Esta tesis está dedicada a los artistas que afirman, de un modo u otro, su condición de ser testigos, y *enmarcan* su testificación dentro de las prácticas artísticas. Dicho de otro modo, los testimonios dados por ellos están dentro de los procedimientos, las formas, las metodologías y las estrategias del arte.

La producción de imágenes de la guerra y sus consecuencias han sido ampliamente tratadas por los artistas desde la más temprana tradición del arte. Las motivaciones han sido múltiples: el realce de un personaje, la pretensión de narrar lo acontecido, hacer visible una protesta o un descontento, o incluso por la lucha *"contra lo inimaginable"*³¹⁶. Desde la plataforma del arte se han elaborado innumerables obras que tienen a la guerra como meollo temático y/o conceptual.

Hay muchos puntos de vista que podrían servir para elaborar una muestra de casos que, de algún modo, cataloguen las obras de arte producidas. Por ejemplo, si

314. Cita encontrada en CERCAS, Javier "El arte de representar la guerra" [www.cle.ens-lyon.fr/espagnol/el-arte-de-representar-la-guerra-javier-cercas--157172.kjsp]

315. Cita encontrada en VIRILIO, Paul: *La bomba informática*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 45.

316. DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo (Memoria visual del Holocausto)*, Barcelona, Paidós. 2004, p. 37.

hubiésemos atendido a si el artista ha recibido el encargo de representar la guerra o en cambio el tema ha sido auto-impuesto; o prestar atención a qué aspecto de la guerra señala cada uno de los artistas; o, incluso, tomar en consideración cuál de los lenguajes se ha usado en cada uno de los casos, y así diseñar un mapa de los procedimientos y recursos conceptuales usados.

Esta tesis está dedicada a la condición/papel/función de testigo del artista. Personas que han trabajado y trabajan desde las prácticas artísticas tomando como ámbito discursivo el tema de la guerra pero atendiendo a la posición física, y por lo tanto, la posición visual respecto al acontecimiento. En este sentido, el siguiente apartado trata de proponer una tipología que atiende a la posición que adopta el artista respecto al acontecimiento.

La figura del testigo ha aparecido y aparece en muchas de las estrategias artísticas usadas en la actualidad, sobre todo (pero no únicamente) en planteamientos desde lugares de conflicto, en situaciones bélicas o post-bélicas.

El arte se ha conjugado en diferentes planos y con diferentes intereses cuando se ve envuelto en estas circunstancias. En este sentido, en muchas de las estrategias usadas está implícito el ánimo de hacer emerger estos acontecimientos a través de los medios, de poner sobre la mesa la eventual aparición del espectáculo en dicha información, en tratar el problema de la verosimilitud o la contrariedad de la manipulación. En definitiva se trata de la capacidad que tenemos en conocer un acontecimiento bélico conformado de innumerables situaciones límites difíciles de entender a través del relato del otro.

En algunas ocasiones, el arte trata de sugerir nuevas metodologías de acercamiento a los hechos, visualizando las fisuras de la versión oficial. No se trataría de poner en cuestión si es verdadero o no lo que se cuenta, sino qué es lo que se cuenta y cómo se cuenta. Estrategias que se dirigen a evidenciar, denunciar y poner en crisis los lugares comunes, los relatos repetidos y equiparados, propuestas que ponen en duda la información, los datos y los testimonios. Saber qué pasó realmente es verdaderamente complicado cuando la guerra es un asunto manipulado desde el comienzo³¹⁷. Como nos advierte Ketí Chukhrov, las prácticas artísticas no deberían caer en el error de intentar mostrar los acontecimientos “verdaderamente” en contraposición con la falsedad de los medios de comunicación³¹⁸.

Desde esta perspectiva, se trata de poner el foco en el gesto artístico puesto en funcionamiento desde el papel del testigo de guerra, donde la posibilidad de dar testimonio funciona como un material más de trabajo. En este sentido están los artistas que buscan a los testigos de un acontecimiento, involucrados en un mar de testimonios que manejan y canalizan.

Por otra parte, están aquéllos que elaboran hipótesis desde la frágil posición del que vio, ya sea él mismo u otra persona, artistas que se autodefinen como testigos, pero ¿testigos de qué?, ¿del acontecimiento?, ¿de la televisión?, ¿de una retransmisión en *streaming*? De esta forma el artista se deja emparar por los métodos

317. CHUKHROV, Ketí: “Imagen vs suceso. Iconografía vs acto artístico” en Revista *Brumaria, Prácticas Artísticas, estéticas y políticas. Iconoclastia-Iconolatría*, Madrid, 2009, p. 12.

318. *Ibidem*.

del compilador, del narrador, del descriptor, del historiador, del investigador o del corresponsal.

En este apartado se proponen cinco posiciones generales que pueden abarcar una parte significativa del espectro desde donde parten los artistas. Son situaciones donde las prácticas artísticas se han ubicado para tratar el asunto de la guerra, por supuesto no son situaciones estancas, ya que muchas de ellas deben entenderse solapadas y entrelazadas. Las posiciones las hemos denominado de la siguiente manera: 1) el *notario*; 2) el *investigador*; 3) el *espectador*; 4) el *testigo*; y 5) el *gestor*.

3.1 El *notario*: artistas en comisión de servicio. El registro apurado

“Aunque éstos eran signos inconfundibles de una catástrofe que afectaba a todo el país, no siempre era fácil saber más sobre la índole y las dimensiones de la destrucción. La necesidad de saber luchaba con la tentación de cerrar los sentidos”³¹⁹.

W. G. Sebald,

El *notario* ve en primera persona y en presente, puede afirmar “yo veo”. Pero no ve únicamente, sino que percibe el acontecimiento “completamente”, está en el lugar, experimenta la guerra, por lo tanto está en peligro de muerte.

Los testigos *notarios* pueden ser de tres tipos:

1. Primero, aquéllos que quieren ver y dar testimonio de lo que ven. Este grupo lo componen aquéllos que tienen la predisposición de ir a la guerra no para matar sino para dejar constancia de lo que está delante, ser un testigo instrumental que elabora una marca que quizá sirva como testimonio en un tiempo por venir. Son artistas que se enrolan en las filas del ejército o se incrustan en alguna unidad de reporteros de un medio de comunicación. Es decir, decide estar presente, formar parte de la contienda y, también, dejarse afectar por lo que allí ocurre, con la pretensión de incorporar su experiencia a la imagen elaborada. La elaboración simbólica de sus testimonios se le supone afectada por el carácter que le imprime su presencia en los hechos, haberse acercado al borde del abismo de la muerte como una decisión personal y pensada. Su trabajo consiste en hacer de notario de lo que allí estaba pasando y notificar lo ocurrido a las generaciones venideras. Estas prácticas artísticas tendrían un carácter documental. Pretende *dar a ver* el acontecimiento bélico a aquéllos que no estuvieron allí. Hay una intención clara de tomar partido desde el arte en la documentación del conflicto. Pero no podemos olvidar también otras motivaciones para acercarse a lugares tan peligrosos. Francisco Peregil, redactor del diario español *El País* y enviado en 2003 a cubrir la guerra de Irak, que en su libro *Reportero en Bagdad, Historia de una guerra polémica*, se confiesa ante

319. SEBALD, W. G.: Op cit., p. 33.

la siempre oportuna pregunta de quién le habrá mandado meterse ahí, diciendo: “*En lo que a mí concierne, parte de la respuesta a la pregunta de por qué volvería a otra guerra hay que buscarla en la... a ver si me sale... En la... vanidad. Ufff... Ya está dicho*”³²⁰. Como dice el mismo Francisco Peregil, sólo en parte se puede responder con los elementos vanidosos, porque evidentemente también los hay profesionales y personales.

2. Segundo, el artista que ha sido llevado por obligación o se ha visto, forzosamente, en mitad de un contexto violento. En términos generales, este notario “a la fuerza” puede ser, a su vez, de dos tipos: aquél que ha sido obligado a enrolarse en las filas del ejército; y por otro lado, aquél que se ha visto envuelto en un conflicto bélico sin buscarlo. En el caso de los primeros, no tenían intención de ir, pero acaban yendo; en el de los segundos, sucede que un día, en la ciudad en la que viven y trabajan, comienzan a caer bombas. El contexto en el que viven se vuelve caótico y terrorífico. Uno es obligado a ir al campo de batalla, al otro su rutina lo ha “insertado” dentro de un campo de batalla, en un contexto de dolor y muerte. En los dos casos, estos testigos *presenciales* son expertos en las estrategias de la visión (están en el entorno de las prácticas artísticas), es decir, sus ojos están muy entrenados, y atienden inevitablemente a aspectos que tienen que ver con algunos horizontes de sentido de los presupuestos artísticos. Por su profesión se ven inclinados a elaborar imágenes a partir de las excesivas vivencias que aporta la guerra. En ambas ocasiones (militares que viajan a una zona de conflicto o ciudadanos que viven en un lugar en guerra), la circunstancia de la presencia testimonial e instrumental del testigo aporta parte importante de la significación de los testimonios. No se trata de desentramar lo fidedigno del testimonio, sino atender al valor que añade el que una determinada elaboración simbólica esté realizada en la guerra, *in situ*, una representación de la guerra arrancada de las fauces de una situación implacable e ineludible³²¹.

Como ya hemos dicho al principio de la primera parte de esta tesis, pensar en un artista vestido de uniforme que deja constancia de la guerra a través de las prácticas artísticas desde el mismo campo de batalla, fue el pistoletazo que provocó el inicio de esta tesis. Desde esta posición tan cercana al objeto que se “copia”, se puede decir: “lo estoy viendo y dejo esta constancia”. Consiste en trabajar sobre/ con el tema de guerra, mientras se está en una. Se trata de dejar una huella legible del momento vivido, constituyendo un rastro para el momento de los recuentos en forma de elaboración artística. El problema surge de la lectura de esa huella, de sus re-lecturas y sus re-interpretaciones.

En esta tipología, que hemos llamado los *notarios*, el artista toma nota, levanta acta. Y para ello usa procedimientos de conformación de imágenes: la acuarela, el lápiz sobre papel, la fotografía, la cámara de vídeo, el teléfono móvil, etc. A pesar

320. PEREGIL, Francisco: *Reportero en Bagdad, Historia de una guerra polémica*. Planeta, Barcelona, 2003, p. 27.

321. También en el acto de mirar una fotografía de guerra está incluido que detrás hay un sujeto que dispara el aparato fotográfico, hay un testigo (actualmente se puede capturar imágenes por control remoto). Una persona que coloca el ojo en el visor de la máquina.

de la aparente idoneidad de los nuevos aparatos de captura de imágenes, esta tesis está repleta de personas que, cargados con los bártulos de pintor, se mueven por el campo de batalla realizando pinturas³²². Los artistas *notarios* son testigos que testimoniaron “en vivo”. Ellos estuvieron en las hostilidades, en las zonas elegidas para las luchas, entre las trincheras y la metralla de los morteros, anduvieron en las ciudades bombardeadas o postraron sus caballetes en lugares administrativos, como puertos o almacenes. En muchos casos, los *notarios* van de uniforme, portan un arma, y además cargan con los bártulos o aparatos de captación de imágenes.

En la actualidad, la posesión de dispositivos móviles, muy ligeros y avanzados, que son capaces de capturar imágenes, editarlas, montarlas y enviarlas a otro dispositivo o subirlas a las *web*, hace que los procesos de muestra de imágenes hayan incorporado nuevas formas de ver la guerra, incluso modificando la condición del testigo. En la actualidad, es arriesgado equiparar las imágenes de los medios de información y las imágenes del arte, aunque en muchas ocasiones unas se transfieren sobre las otras, cruzándose inevitablemente. En ocasiones las imágenes del arte adoptan un carácter de crónica y, en cambio otras veces, son las imágenes de los medios las que apuntan hacia determinados parámetros propios de las propuestas artísticas. Sobre este acercamiento de unas imágenes a otras, Susan Sontag escribe:

*“Lo que ofrece el arte es transformar, pero la fotografía que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprensible es muy criticada si parece “estética”, es decir, si se parece demasiado al arte”*³²³.

Entonces, ¿qué ocurre con las imágenes involucradas en los ovillos de significados complejos y multidireccionales de las prácticas artísticas y que, además, parecen contener tintes documentales de lo que ocurre en un momento y un lugar concreto?

Para tratar de analizar esta circunstancia acerquémonos a algunos de los aspectos de estas imágenes que, a pesar de estar coloreadas por el influjo del documento, son parte de una intencionalidad más amplia.

De momento, las imágenes pueden conformarse, o no, como objetos. De ello da buena cuenta la propuesta, de José Luis Brea, de entenderlas diferenciadas por “eras”, o por épocas: la imagen-materia, la imagen-film y la *e-image*³²⁴. Sin lugar a dudas, en la actualidad, se encuentran ejemplos de elaboraciones de imágenes que corresponden a los tres momentos propuestos por este autor.

Como decimos, las imágenes pueden ser objetos (pinturas, fotografías, etc.), y los objetos se almacenan (no queremos dejar pasar que los verbos “archivar”, “almacenar” o “guardar” describen acciones habituales en el trato con las llamadas *e-image*). Las imágenes son guardadas como un archivo de lo vivido. En este sentido, el mismo Brea, en su texto “Imágenes: memorias de archivo”, nos recuerda

322. Véase en los precedentes de esta tesis algunas de las razones que llevaron a los medios informativos del siglo XIX a enviar a pintores a la guerra, cuando ya existían cámaras fotográficas.

323. SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003, p. 89.

324. BREA, José Luis: *Las tres de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-image*, Akal, Madrid, 2010.

que, por ejemplo, en la primera época (las imágenes-materia), *“la memoria es puesta en consigna”*³²⁵. Las imágenes-materia tienen la intención de *“poner algo en «signo» (poner algo a resguardo)”*³²⁶. Desde tiempos lejanos, los medios pictóricos daban una nueva forma material que venía a convivir con un mundo, ya de por sí material, del que tomaba su sentido y su significado. Desde esta perspectiva, en el caso de los artistas que hemos llamado *notarios*, parecería que hubiese una pretensión de *poner en depósito* los hechos vividos, de guardarlos, y junto al objeto una nota en forma de testimonio, que la imaginamos con la siguiente afirmación: “este objeto y hacedor del mismo estuvieron allí”.

El hacedor de la imagen ha guardado en depósito lo visto, evidentemente, ni las imágenes pictóricas ni las fotográficas son el campo de batalla. Éstas siempre se presentan como una reducción que contiene es sí misma la incapacidad de contener los hechos.

Hagamos una parada momentánea en las pinturas. La razón de mirar a ellas es porque, quizás, así podamos entender mejor otro factor que no podemos olvidar. Se trata de una característica muy importante en esta tesis que, por supuesto, no es propia únicamente de las pinturas, pero que con ellas se hace evidente, hablamos de que las imágenes “se fabrican”.

Las imágenes son objetos almacenados que contienen dentro conjeturas de un exterior. En este sentido, las imágenes tomadas en pleno campo de batalla ofrecen la guerra suspendida, detenida en el tiempo, convirtiéndose en un rastro del acontecimiento límite, una huella que contiene algo del acontecimiento referenciado, algo de sus formas, de sus huecos, de sus hendiduras. Las imágenes nos ayudan a recordar y además, como escribe Susan Sontag, *“recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”*³²⁷, por lo tanto las imágenes no serían las encargadas de guardar la memoria de un acontecimiento, sino que, a través de sus formas, lo fabrica.

En la época de la imagen-materia, Brea insta a pensar en el *“archivo rescatable (...) que pone toda su potencia mnemónica al servicio de una promesa-garantía: la del –eterno quizás– «retorno de lo mismo»”*³²⁸. Siempre que volvamos a la imagen la encontraremos igual, ahí quieta, dispuesta a dejarse ver, cosa que no ocurre con el acontecimiento al cual hace referencia.

El reclamo de “volver a la imagen”, contiene un momento-otro, un después. Es decir, hay un matiz muy importante: las imágenes-materia permiten su reinstalación. Por consiguiente, la re-interpretación a través del tiempo fuerza una nueva lectura que hace que el “retorno de lo mismo” se tambalee, por lo menos en los términos referidos al encuentro entre la imagen y el espectador. El acontecimiento está quieto en la pintura, restringido por la manera de producirse, pero el espectador no siempre es el mismo ni está en la misma fase de su vida. Los parámetros de lectura de la imagen de un acontecimiento cambian cuando los modelos de

325. *Ibidem*, pp. 13-14.

326. *Ibidem*.

327. SONTAG, S.: *op. cit.*, p. 104.

328. BREA, José Luis: “Ocularcentrismo: visión y verdad”, *Las tres de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-image*, Akal, Madrid, 2010, p. 23-24.

desciframiento cambian. Por lo tanto, si la imagen fabrica el acontecimiento, lo hace una y otra vez.

Las imágenes suspenden el acontecimiento con la perenne posibilidad de ser mirado, cosa que ya no ocurre con los hechos mismos, a los cuales ya no se puede volver. La imagen realizada *in situ* fija (y fabrica) el momento, pero también lo reduce con sus leyes y sus formas. Esta debilidad de las imágenes, más la posibilidad de la re-instalación, son su fuerza y su eficacia.

No obstante, como dijimos antes, no es una característica exclusiva de las imágenes pictóricas, cualquier intento de transformación en lenguaje de un acontecimiento es un ejercicio constructivo.

No obstante, y volviendo a ese “consignar el momento”, hay muchas diferencias entre las imágenes de un reportero gráfico y las imágenes propuestas desde el ámbito del arte, donde el sentido documental no es ni de lejos el único, ni siquiera el más predominante.

Como hemos visto en los precedentes de esta tesis, durante el tiempo entre guerras mundiales, existía una preocupación desde algunos estamentos e instituciones militares de enviar a soldados a la guerra, no a luchar, sino a pintar, soldados en busca de la representación (pictórica) de lo que allí estaba pasando. Pareciera, como si la motivación de estos encargos estuviera impulsada por el eco de la “*promesa de eternidad*”³²⁹ (recogiendo las palabras de Brea), que surgirá cuando ya nada de aquello a lo que se refiere la representación exista. En este tiempo, primera mitad del siglo XX, las imágenes se “instalaban” como un mundo pospuesto, aplazado, demorado. Un mundo de los que ya no están, pero un mundo que le cuesta olvidar. Imágenes que no están pensadas para que les sea fácil “*vaciarse de memoria, como hacen los espejos, [sino que] estas máquinas se obcecán en recordar y devolver siempre un «lo mismo»*”³³⁰, como si, en este momento de la historia, las imágenes realizadas en la guerra contuviesen el persistente y dolorido zumbido testimonial de haber estado cerca de la muerte.

Aquellas imágenes realizadas en el mismo campo de batalla, mientras los hechos violentos ocurren, conllevan dos aspectos que tienen que ver con la condición del testigo:

1. La *presencialidad* en un contexto excesivo y peligroso que deja rastros en el testigo o en el testimonio. Las heridas se producen, no sólo en el testigo en el testimonio, sino también en la propia labor. Para ejemplificarlo claramente volvemos, momentáneamente, a la producción de dibujos y pinturas, e imaginamos cómo el soldado lleva los materiales bajo el brazo, dentro de una mochila o atado a la espalda o las muñecas, recibiendo las mismas inclemencias que él mismo. Después dibuja en el campamento, en las trincheras o en algún escondite, y posteriormente el dibujo se guarda entre las pertenencias portátiles del soldado. Es decir, la imagen acompaña al soldado durante el tiempo que él está allí. En este sentido, podríamos afirmar, metafóricamente, que la imagen realiza, en cierto modo, el mismo viaje que su autor. No olvidamos, por supuesto, que el testigo al que nos

329. *Ibidem*.

330. *Ibidem*.

referimos no sólo dibuja, sino que captura, fotografía, graba, etc.

2. La peligrosidad. Este aspecto es inseparable del primero que hemos visto. El testigo al que nos referimos es una persona con sus miedos y circunstancias. El testigo elabora una imagen a pesar de sus ánimos y de sus fuerzas en una situación límite, con la más que probable situación de encontrarse contusionado, emocionado, cansado, nervioso y en permanente estado de alerta.

Las prácticas artísticas pueden presentarse como un método de “registro apurado” y, a la vez, amplificador del acontecimiento. Estas propuestas no tratan, únicamente, de documentar aquello que se presenta ante los ojos del testigo, sino que traen consigo otras posibles lecturas, por ejemplo: en qué punto de la historiografía de las prácticas artísticas, temporal y localmente, están insertadas estas imágenes.

Dicho de otro modo, el testimonio, al estar ubicado en el ámbito del arte, nos proporciona un abanico de posibles itinerarios, que no sólo conducen a “conocer lo ocurrido”, sino que hablan de un momento cultural determinado. Volviendo, una vez más, a los medios pictóricos, y de la mano de Brea podemos afirmar que la imagen:

“(..) educa nuestro modo de organizar la visión. Ella nos enseña un modo de ver, de mirar que corrige el puramente espontáneo para tornarlo producto de conocimiento, modo construido –culturalmente enriquecido– de un saber adecuado. La imagen cuadro organiza la arquitectura de lo visible conforme con cierto programa de un modelo histórico-cultural”³³¹.

Esa organización, en forma de imagen pictórica, conlleva unos modos y modelos aprendidos. Dicho de un modo resumido: en el caso de los pintores de entreguerras, éstos aplicaban sus conocimientos para realizar la representación de la guerra que experimentaban. Y, en un movimiento circular, aquéllos que no hemos estado nunca en una situación de guerra, ni tenemos nada que ver con ella, aplicamos lo que vemos en la representación para tratar de encontrar alguna señal del acontecimiento funesto ocurrido en aquel momento.

De alguna manera, el testimonio dentro del ámbito del arte se podría presentar, también, como una consigna, una especie de almacén donde se guarda el mundo en unas pocas formas concretas y conocidas, un depósito que contiene referencias al acontecimiento. No obstante, insistimos que no es la única dimensión, porque con estas propuestas se puede desentramar un momento visual concreto, consistente en una suma de conjuntos que se destapa detrás de las “maneras” de hacer.

Ciertamente, esta capa de “enriquecidos” que se añaden a la imagen-registro, hacen que la guerra y sus circunstancias se camufle entre las sombras culturales y visuales de una época. Pero, como ya hemos defendido, las deficiencias, las menzugas, las reducciones, las incapacidades de la representación por retener todo el acontecimiento, al contrario de parecer un problema, se presenta como precisamente el aval de su eficacia. De momento, se atisba la posibilidad de reflexionar, además de sobre los sucesos que allí se refieren, sobre las pistas (artísticas) que se ponen en juego para tratar de entender (algo) el pasado.

331. *Ibidem*.

3.2 El *investigador*: de las dudas del entre-dicho a la posibilidad de la entrevista

“En todo historiador hay un artista y en todo artista hay un historiador, y así como el artista no tiene el monopolio de la imaginación, el historiador no lo tiene del pasado”³³².

Strout

El artista realiza “de oídas” la representación de la guerra. El testigo es un instrumento o material (más) de trabajo. El artista se coloca en la posición de un investigador que no estuvo ni vio, pero que busca, localiza y pone a testimoniar a quienes sí estuvieron y vieron. Su intención es sacar a flote, hacer emerger los testimonios callados.

Podemos englobar en esta tipología dos maneras indagatorias cuya diferencia estaría, no tanto en los procesos de recopilación, que son similares, sino en el sentido que se busca en cada uno de los testimonios contruidos. Los dos tipos serían los siguientes:

1. Por un lado, se realiza por encargo la representación de un conflicto bélico a una persona que nunca estuvo. Se trata de hacer una imagen con intención de contar, de instruir, de aleccionar, de crear imaginarios que propugnen adhesiones a una historia concreta. Y para ello, al artista se le proporciona todo tipo de relatos e informaciones, que pueden ser verdaderas, falsas o tergiversadas. El investigador realiza su labor, dar un testimonio, basándose en un material que le es ajeno, y que incluso puede darse la situación que sea de un testigo en tercera persona, ni siquiera de alguien que estuvo en el lugar, sino de quien dice tener la historia. Este relato propugna una ilustración. La elaboración de la imagen se hace de oídas y lo importante es que el demandante reciba aquello que espera.
2. Por otro lado, tenemos a otro artista investigador, que no sólo se preocupa de buscar la información para realizar su representación, sino que busca en los lugares no hegemónicos. Éste no ha recibido ningún encargo, ni siquiera se propone documentar el acontecimiento pasado, sino que trata de poner en crisis los relatos consensuados. Es un investigador que quiere visualizar una *aporía*, una contradicción entre la idea extendida de un acontecimiento y una “nueva” mirada. Para ello se desplaza a los márgenes, rebusca en el olvido, desempolva los lugares cubiertos de silencio. Su indagación, su labor y su proceso artístico se dirigen hacia la búsqueda de testimonios distintos a los compartidos y asumidos por la comunidad. Al igual que el anterior, el artista basa su trabajo en fuentes, la diferencia es que uno tiene una fuente principal e inequívoca, y el otro usa también otras fuentes marginadas por el relato imperante.

El cualquier caso, el artista investigador, es testigo de testigos, y con su labor provoca el habla. El artista que se decanta por este proceso es un testigo que

332. Cita de Strout encontrada en ÁLVAREZ Fernández, José Ignacio: *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*, Anthropos, Barcelona, 2007, p. 52.

vuelve al lugar de los hechos, que vuelve a revisar las pistas, que recompone el itinerario indagatorio, que anda sobre las palabras de otro. Se trata de visitar unos acontecimientos que ya no son, pero que dejaron consecuencias materiales y humanas en forma de todo tipo de marcas dispersas.

Las prácticas artísticas trabajan en la *formalización* de nuevas maneras de mirar. El artista trata de tomar posición en el proceso de construcción de las identidades, y por lo tanto atender a todos los caminos que quedaron truncados repentinamente por circunstancias violentas. La guerra genera situaciones incompletas, su irrupción en una comunidad hace saltar por los aires, explícitamente, muchos de los proyectos empezados. De esta forma las prácticas artísticas, con sus procesos y estrategias, se han formulado como una eficaz ganzúa que fuerza las cerraduras presentes de los asuntos del pasado.

De este modo, encontrar a aquéllos que vivieron los acontecimientos, y que fueron testigos que han sobrevivido al peligro de una situación límite, *superstes*, es uno de los recursos más usados en las prácticas artísticas vinculadas a estos procesos. Para ello el artista investigador se ha convertido, o mejor dicho ha adaptado, las maneras de un entrevistador, siendo habitual encontrar propuestas donde la conversación y la puesta en escena de ésta es parte del dispositivo artístico, formando parte de él en la sala, o siendo parte del trabajo de campo en el proceso de ideación y formalización.

En este sentido, la entrevista ha pasado a formar parte de la elaboración artística. El artista ha tenido que aprender a entrevistar. Desde las ciencias de la información se han elaborado metodologías de predisposición ante el entrevistado, de cómo hacer una recogida ideal de información, cómo clasificarla, analizarla y publicarla.

El verbo *entrevistar* lo define el diccionario como “mantener una conversación con una o varias personas acerca de ciertos extremos, para informar al público de sus respuestas”³³³ y una segunda acepción descrita como “tener una conversación con una o varias personas para un fin determinado”. El verbo *entrevistar* comparte forma verbal, “entrevisto”, con el verbo *entrever*, verbo definido como “ver confusamente algo”, y con otra acepción que viene a indicar que también se define como “conjeturar algo, sospecharlo, adivinarlo”. Si tomáramos la coincidente forma como un nudo realizado con las definiciones de los dos verbos, entrevistar y entrever, tendríamos algo así como: “la acción de conversar con una o varias personas para ver confusamente algo”.

El término entrevista proviene del francés “*entrevoir*” que significa “verse uno al otro”. Desde el periodismo, la entrevista viene definida como el encuentro que propicia una persona con otra para, por medio de preguntas, sonsacarle respuestas que después hará públicas.

”Su versatilidad, que va desde lo informativo a lo científico, de lo político a lo íntimo y hasta lo obscuro, no desdibuja su apuesta esencial: una especie de renovación cotidiana del contacto personalizado con el mundo, con una realidad que la revolución

333.REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “entrevistar” y “entrever”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19ª Ed., 1992.

*tecnológica hace cada vez más lejana e inasible*³³⁴.

Charles Nahoum, desde una perspectiva psicológica, define entrevista como “un intercambio verbal, que nos ayuda a reunir datos de un encuentro (...) donde una persona se dirige a otra y cuenta su historia, da su versión de los hechos (...)”³³⁵. El investigador-arte utilizará las versiones dadas en su proceso de trabajo.

Una entrevista no es una conversación (intercambio de ideas), ni un interrogatorio (con la obligación de dar respuestas), ni un discurso (donde sólo una persona habla), una entrevista es “una forma oral de comunicación interpersonal, que tiene como finalidad obtener información en relación a un objetivo”³³⁶.

Los tres aspectos importantes que la entrevista pone en relación son: por un lado la acción de hacer visible la interdependencia entre el espacio privado y el público, es decir, manejar públicamente aquello que es privado; por otro el ejercicio de divulgación, con todos los formatos y modelos existentes (una gran variedad desde las prácticas artísticas); y un último motivo situado en la visualización de que no se conoce toda la verdad.

La entrevista se convierte en una acción detectivesca, un tipo de indagación³³⁷ que exige atención a las “historias” que aparecen en el transcurso del diálogo, va más allá de conseguir una noticia o una sorprendente exclusiva periodística, sino que más bien lo que suele suceder es el acercamiento a la literatura y sobre todo a los géneros biográficos (autobiografías, memorias, diarios íntimos, testimonios, confesiones), sólo que sucede de modo inmediato, en pleno diálogo, las palabras salen de la boca del interlocutor sin mediación aparente, y es en esa espontaneidad del intercambio “cara a cara” donde ocurren las diferentes tonalidades del directo, y que las formas escritas tratan de restituir³³⁸ con un éxito discutible. Además de la comunicación verbal, el entrevistador debe estar alerta a la comunicación no verbal, a los gestos, a las miradas, al comportamiento corporal de su entrevistado, cuidadoso de que nada se escape, y preparado para lo imprevisible. Se trata de invitar a hablar a la otra persona, no tratar de dominarla³³⁹. Se trata de escuchar o ver desde el universo del testigo, teniendo en cuenta que, hasta el momento en que ocurre la narración, era un pasado desconocido.

“El objetivo principal [de la entrevista] no es la obtención de información, sino un registro «subjetivo» de cómo un hombre o una mujer contempla su vida en conjunto o una parte de la misma. Precisamente el modo en que hablan de ella, cómo la ordenan, qué enfatizan, qué omiten, las palabras que escogen, son importantes para

334. ARFUCH, Leonor: *La entrevista, una invención dialógica*, Piadós Papeles de Comunicación 8, Barcelona, 1998, p. 23.

335. Véase el apartado 2: “Definición de entrevista, Técnicas conexas” en NAHOUM, Charles: *La entrevista psicológica*, Editorial Kapelusz, 1986.

336. ACEVEDO Ibáñez, Alejandro y LÓPEZ Martín, Alba Florencia A. : *El proceso de la entrevista: conceptos y modelos*, Editorial Limusa, 1988, pp. 8-10.

337. ARFUCH, L.: *op. cit.*, p. 24.

338. *Ibidem*, p. 24.

339. THOMPSON, P.: *op. cit.*, p. 221.

*la comprensión de toda la entrevista*³⁴⁰.

El entrevistado fue testigo de un acontecimiento, y el entrevistador (investigador) es testigo de un testigo: de aquél que asistió a un acontecimiento bélico, y que ahora se ve involucrado en una situación que le requiere hacer memoria. El testigo puede haber desarrollado, a lo largo del tiempo, capas y capas de palabras que, a modo de escudo, ocultan y a la vez protegen de las preguntas incómodas. Normalmente, habiéndose visto en situaciones similares, haya convertido en hábito, y en este proceso haya aprendido mecanismos de defensa personal a base de respuestas clichés e incursiones en lugares comunes. La voz de los testigos quedan, pues, en entredicho.

Pero todas estas supuestas deficiencias de la entrevista, todas las dudas que han sido estudiadas desde el estudio de su puesta en marcha, proporcionan un rico, sutil y fértil campo para entre-ver. Detectar todas las problemáticas, las desconfinanzas que puede generar el testigo no supone una inhabilitación de éste, sino que tales descubrimientos son eficaces lugares para la reflexión y la crítica. La entrevista, y todas sus limitaciones, al servicio de tratar de ver a través de las hendiduras de la celosía que proporciona la mirada pretérita puesta siempre en entredicho.

3.3 El espectador: delante de pantallas

La tercera posición consiste en ver en la lejanía. A mitad del siglo XVIII, un niño de diez años llamado Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), tuvo una experiencia en “tiempo real” de la guerra:

*“(...) en 1759 pudo ver desde el piso más alto de su casa, y sobre todo oír, aunque de lejos, la función que en el teatro de la guerra representaron las tropas francesas y prusianas. Por espacio de varias horas pudo percibir (...), con toda claridad, el tronar de la artillería y el contrapunto graneado de los disparos de fusil. Luego vio desfilar por la ciudad los primeros carromatos cargados de heridos y prisioneros. La batalla, cuya parte brillante, heroica, se había hurtado en cierto modo a la contemplación, mostróle al niño su lado triste, feo, doloroso. Por primera vez hubo de contemplar entonces esos cuadros patéticos de la retaguardia de la guerra, que más tarde vería en la campaña de Francia (1793). (...) Del teatro de la guerra ha visto Goethe los entre bastidores que, como los del otro, no tienen nada de atractivos.*³⁴¹

Desde el último piso de su casa, desde el entorno privado, Goethe miraba la guerra que sucedía a lo lejos. Oía cómo en la lejanía sucedía el estruendo de los cañones, los estallidos sordos de explosiones de pólvora. Goethe, en el resguardo de su casa vivió en tiempo real los acontecimientos. Como diría Hans Blumenberg:

“(...) la escena imaginaria de alguien que observa, desde tierra firme, el rumbo a la

340. *Ibidem*, p. 224.

341. Rafael Cansinos Assens en GOETHE, Johann W.: *Obras completas*, Tomo I, (Rafael Cansinos Assens, trad.), Aguilar, Madrid, 1987, pp. 30-31.

*deriva de otro en medio de la tormenta*³⁴².

Desde lejos, con la sensación de estar a salvo, Goethe escribe que pudo “percibir con claridad el tronar”, y el trueno tiene la capacidad de llegar muy lejos, incluso entrar en las casas de las personas donde éstas se resguardaban, ajenas al campo de batalla. Su experiencia podría parecerse muy bien a lo que también Blumenberg escribe de esta relación en tiempo real del observador, que desde tierra firme es testigo del barco que se hunde unas millas adentro del mar:

*“No se trata de relaciones entre personas, una que sufre y otra que no sufre, sino de la relación del filósofo con la realidad: se trata de obtener, mediante la filosofía de Epicuro, una tierra firme e inamovible desde donde contemplar el mundo. Incluso el espectador de violentas batallas no amenazado por el peligro de la guerra tiene que ilustrar la diferencia que hay entre la necesidad de la felicidad y la implacable terquedad de la realidad física. Sólo la certidumbre filosófica del espectador puede mitigar en la distancia esta diferencia”*³⁴³.

Goethe y el espectador del naufragio de Blumenberg están a distancia. Pero entre su propia posición y el fuego de la guerra, entre su ubicación espacial y el horizonte bélico, está contenido y es percibido el paisaje separador. Los ojos del espectador postrado en la tranquila orilla le alcanzan para ver el barco que se hunde, y entre medias, puede percibir el pedazo de tierra que le separa del mar y la extensión de agua en continuo movimiento hasta el naufragio. De este modo, Goethe miraba de lejos la guerra, con la posibilidad de focalizar su vista en las tierras calmas que separaban su casa del frente de batalla.

El territorio *de entremedias* ha desaparecido. En la actualidad el espectador mira aquello que ocurre lejos salvando las distancias separadoras. Mira el acontecimiento lejano sin posibilidad de mirar hacia los territorios intermedios. La pantalla ha hecho desaparecer el alejamiento. La pantalla muestra el acontecimiento bajo un estado de completa tranquilidad por la integridad física. El acontecimiento se vuelve a la vez global y cotidiano presentado bajo condiciones asépticas.

Los dos principales aspectos de este testigo que enciende y mira la pantalla en la actualidad son: primero, la posibilidad de estar viendo en tiempo real imágenes de un acontecimiento bélico lejano; y segundo, y derivado del primer aspecto, tiene que ver con que aquello que ve, está condicionado a las decisiones de otros, como el número de imágenes, el tiempo de emisión, qué imágenes se muestran y cuáles no, qué se edita antes y qué después, qué se desenfoca, qué se comenta, qué imágenes llevan subtítulo y cuáles no. Es decir, multitud de parámetros que vienen dados por intereses ajenos a la propia muestra del acontecimiento.

En este sentido pareciera que, sobre la misma pantalla, se está haciendo historia. En su texto “La vuelta al acontecimiento”³⁴⁴, Pierre Nora habla de un acontecimiento incrustado en los sistemas de información, donde la pantalla sería el gran campo de batalla de los contenidos informativos. Se trata de un contexto

342. BLUMENBERG, H.: *op. cit.*, p. 37.

343. *Ibidem*.

344. NORA, Pierre: “La vuelta al acontecimiento”, en VVAA: *Hacer la historia. Vol. 1, Nuevos problemas*, Jacques Le Goff y Pierre Nora (dirs.), Editorial Laia, Barcelona, 1985.

donde, según este autor, el acontecimiento nos sobreviene, aparece de pronto en nuestras casas, en nuestras vidas. El acontecimiento entra por la ventana o por la pantalla de cualquiera de los dispositivos electrónicos que poseemos. No podemos sortearlo, ni tampoco él a nosotros, se trata de un encuentro fortuito e ineludible al cual estamos acostumbrados. Escribe Pierre Nora:

“Los mass media empezaban a corresponder el monopolio de la historia. A partir de ahora les pertenece. En nuestras sociedades contemporáneas, es mediante esos medios, y mediante ellos solos, que nos sorprende el acontecimiento; y no puede evitarnos”³⁴⁵.

El texto de Nora se publica en castellano en 1985, es decir, que todavía, ni de lejos, se había implantado en nuestra cotidianidad aquello que, en palabras de Paul Virilio, significa la nueva situación, “una aceleración de lo real”³⁴⁶, cuando afirma que la transmisión de los datos informativos de un acontecimiento ocurre al mismo tiempo que éste tiene lugar y, por lo tanto, a través de los *mass media* el acontecimiento traumático se transforma en una verdadera “comunidad de emociones”³⁴⁷. Virilio lo dice de la siguiente manera:

“(...) la bomba «informativa» que tiene su origen en la instantaneidad con que actúan los medios de comunicación, especialmente para transmitir la información, y desempeña un papel primordial en la elevación del miedo a la categoría de entorno global al permitir la sincronización de las emociones a escala mundial. Gracias a la velocidad absoluta de las ondas, se puede experimentar en todos los lugares del mundo el mismo sentimiento de terror en el mismo momento”³⁴⁸.

Anticipaba Nora que mediante los medios de comunicación, no sólo se proporciona el conocimiento de lo que sucede, sino que los periódicos, la radio o la televisión, dejan de ser meros mediadores para convertirse en “mismísima condición de su existencia”³⁴⁹. Con Virilio nos enfrentamos a un presente que “está marcado por la aceleración de lo real: estamos tocando los límites de la instantaneidad, el límite de la reflexión y del tiempo propiamente dicho”³⁵⁰.

Los reclamos de algunos *sitios web* informativos en forma de ganchos publicitarios como: “está pasando ahora” o “actualizado hace cinco minutos”, sitúa al usuario en un pasado muy reciente, tan cercano que tiene apariencia de presente. Desde este lugar nos acordamos que, no hace tanto, los acontecimientos se presentaban retrospectivamente, es decir, el acontecimiento se configuraba en su condición de pretérito: “esto ha tenido lugar” o “sucedió que”, siendo el propio proceso de poner los hechos en conocimiento público lo que transformaba lo ocurrido en noticia, es decir, en acontecimiento³⁵¹.

345. *Ibidem*, p. 223.

346. VIRILIO, Paul: *La administración del miedo*, (Salvador Pernas Riaño, trad.), Pasos Perdidos, Barataria, 2012, p. 24.

347. *Ibidem*, p. 34.

348. *Ibidem*, pp. 34-35.

349. NORA, P.: *op. cit.*, p. 223.

350. VIRILIO, P.: *op. cit.*, p. 38.

351. NORA, P.: *op. cit.*, p. 223.

Desde hace decenios, las pantallas ofrecen a gran parte de la población la posibilidad de ver lo que ocurre, transformando al espectador en consumidor de un flujo de imágenes y sonidos que lo envuelve. Los acontecimientos, convertidos en minutos de televisión o en cortes de vídeo en la *web*, se introducen dentro de un contexto visual que mezclan lo privado y lo público. El acontecimiento peligroso, pero lejano, por arte de magia de los medios tecnológicos, es proyectado dentro de cualquier lugar que tenga un aparato de televisión o conexión a *Internet*³⁵².

Desde esta perspectiva, el antiguo historiador, legitimado para recoger datos, indagar en los testimonios y escudriñar en el pasado, y que en primicia poseía la función de la elaboración, el estudio y la publicación de los diferentes aspectos del acontecimiento, ha sido atraído por la llamada “*bomba informática*”³⁵³, donde el acontecimiento que se presenta lleno de imágenes, datos, sonidos, colores, tiene además la posibilidad de ser convertido en objeto de opinión, edición y multiplicación, en un contexto de “visión permanente” de un mundo que, no hace tanto, quedaba fuera de nuestro alcance.

*“La continuidad visual (audiovisual) reemplaza progresivamente a la pérdida de importancia de la contigüidad territorial de las naciones; de este modo, las fronteras políticas se desplazarán por sí mismas del espacio real de la geopolítica al tiempo real de la cronopolítica de la transmisión de la imagen y del sonido. (...) Visión nueva de un mundo constantemente «telepresente», 24 de cada 24 horas y 7 de cada 7 días, gracias al artificio de esta «óptica transhorizonte», que permite ver lo que hasta hace poco estaba fuera de la vista”*³⁵⁴.

No hay tiempo, o más bien el tiempo se ha encogido, el acontecimiento está siempre ocurriendo ahora mismo, en vivo. La retransmisión en *streaming* (transmisión) está pensada para dar la posibilidad de ver al mismo tiempo que el acontecimiento está ocurriendo. Se ve y se oye alguna cosa del acontecimiento, al mismo tiempo que ocurre. La propuesta de los medios de comunicación es inmediata. El acontecimiento, con su “*perfume histórico*”³⁵⁵, está configurándose a la vez que se da ante un espectador en pijama, que es siempre protagonista de lo que ocurre. El acontecimiento se produce ante los ojos, es actual, se configura y rápidamente se desfigura para dar paso a otro.

Si con Pierre Nora vemos el acontecimiento incluso antes de su racionalización³⁵⁶, con Paul Virilio parece como si el entretenimiento hubiese sustituido al entendimiento de lo que pasa, dentro de una sociedad que “*no conoce más que un único ritmo, el de la aceleración continua*”³⁵⁷.

De alguna forma, el historiador desaparece del encuentro del acontecimiento con la comunidad. Participamos en “vivo y en directo” del hecho presente con olor a pasado, que como hecho histórico deja de pertenecernos fugazmente para

352. *Ibidem*, p. 226.

353. Véase VIRILIO, Paul: *La bomba informática*, Madrid, Cátedra, 1999.

354. *Ibidem*, p. 23.

355. NORA, P.: *op. cit.*, p. 229.

356. *Ibidem*, p. 227.

357. VIRILIO, P.: *La administración...*, *op. cit.*, p. 31.

dejar espacio a lo que, con toda certeza, va a llegar en los próximos minutos. En consecuencia, diríamos que el acontecimiento se nos viene encima en forma de imágenes y sonidos. En un artículo publicado en 2012, Hans Belting diría que éste es el modo en que vivimos el presente:

*“Tradicionalmente las imágenes reproducían un acontecimiento con el fin de hacerlo representable para aquéllos que no habían tomado parte con él. En esencia documental, que se encuentra en toda narración con imágenes; se ha modificado hoy, algo a lo que aquí solo se puede hacer alusión. La imagen misma es el acontecimiento”*³⁵⁸.

El acontecimiento vive en las imágenes, pero a su vez las imágenes viven en dispositivos luminosos que precisan de estar enchufados a una red de energía para que puedan darse. La superficie reflexiva, que planteaban la escena y su imagen especular, ha dado paso a una superficie no reflexiva, donde se suceden las operaciones, es decir, lo que se ha llamado la comunicación. En este sentido escribe Baudrillard: *“ya no existen la escena y el espejo, sino pantallas”*³⁵⁹. Dicho lo cual los acontecimientos salen al paso cotidiano de los miembros de una comunidad de múltiples maneras, y con múltiples apariencias.

*“El acontecimiento está ahí antes que nada. El acontecimiento y la imagen están ahí primero, simultáneamente, inextricablemente. Acontecimiento-imagen. Imagen-acontecimiento. (...) la imagen está ahí en lugar del acontecimiento. Ésta lo sustituye, y el consumo de la imagen agota el acontecimiento por procuración”*³⁶⁰.

Se trata como si la imagen ejecutara todos los desencadenantes del acontecimiento, la imagen como procuradora del acontecimiento, que trata de manejar los efectos (y afectos) que el acontecimiento irradia. De este modo el acontecimiento forma una cadena con otros, de la misma forma que las imágenes se encadenan unas con otras, en medio de una comunidad de imágenes que se influyen y se repelen mutuamente, mientras el testigo puede decir yo lo vi, estaba en casa, puse la televisión y lo estaban retransmitiendo.

La expresión “ver en tiempo real” lleva a cuentas la sensación de que a pesar de estar viendo, no se está en el lugar. Sí se puede ver el acontecimiento al unísono que éste ocurre, incluso se oye, pero aquél que lo afirma no se encuentra presente. De algún modo el tiempo se solapa, ya que el paso de los minutos que se está delante de la pantalla es el mismo que el que transcurre en el acontecimiento. Sin montaje, ni cortes, ni producción, vemos al mismo tiempo que sucede.

Los artistas espectadores ven a distancia, teniendo la oportunidad de ver y la posibilidad de adoptar una posición reflexiva ante unos hechos dolorosos de otros en el mismo instante, utilizando el título del libro de Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, podríamos decir: “ante el dolor de los demás, en este preciso momento”.

358. BELTING, Hans: “La idolatría hoy” en VVAA: *La Ambivalencia de la mirada*, La Oficina, Madrid, 2012, p. 82.

359. BAUDRILLARD, Jean: “El éxtasis de la comunicación” en FOSTER, Hal (editor): *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 2008 (1983), p. 188.

360. BAURILLARD, Jean y EDGAR, Morin: *La violencia del mundo*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2005, p. 18.

El testigo está frente a la pantalla y ve parte del acontecimiento a través de lo que se muestra. En este encuentro surgen la motivación y el material de trabajo de aquél que se dispone a realizar elaboraciones artísticas a partir de acontecimientos reales. Y entonces sí, aquel que vio (a través de los medios de comunicación), muestra imágenes del acontecimiento. En este sentido es conveniente subrayar las dos acciones de muestra: por un lado, la realizada por el medio, la imagen disponible en la pantalla; por otro lado, cómo se desencadena una nueva acción de mostrar producida por el testigo que afirma estar ante la pantalla.

La pantalla muestra imágenes enmarcadas por límites, de los cuales dos son principales: 1) en la pantalla no sólo se muestran imágenes de acontecimientos que suceden, sino que además dispensa todo tipo de materiales audiovisuales envueltos en estrategias pensadas para captar consumidores dentro de un contexto de enorme oferta. Es decir, se usan técnicas de seducción visual y recursos sensacionalistas que tratan de retener al espectador en un canal determinado, que compre un periódico concreto o que teclee en un buscador *web* la dirección de un medio específico; y 2) las imágenes son siempre seleccionadas por diferentes motivos ideológicos, estéticos, administrativos, políticos, económicos, etc.

Los *mass media* ofrecen una construcción, y los artistas que trabajan con estos parámetros tratan de llevar a la mesa de disecciones los mecanismos constructivos que se usan. El testigo de los acontecimientos a través de los medios de comunicación utiliza esta tele-visión para poner en crisis, no sólo los sentidos de las informaciones, sino la apariencia de estar protegidos e inmunizados a lo que les ocurre a las personas que aparecen en la pantalla. Las incógnitas se formulan así: ¿qué mirar?, ¿quién decide el enfoque, el tiro de cámara, el color, la saturación, el contraste, incluso la ecualización del volumen, la cantidad de ruido? En definitiva, ¿qué ver?, ¿qué oír?, ¿cuánta ceguera?, ¿cuánto *tinnitus*³⁶¹?

3.4 El testigo: los porteadores

El cuarto tipo consiste en la condición de testigo: aquél que vio y que en otro tiempo elabora un testimonio para contar lo visto. En este caso, en su declaración, el testigo utiliza las metodologías y los recursos de imagen. El testigo parte de sus recuerdos y, como se ha visto durante la primera parte de esta tesis, son muchos los parámetros a tener en cuenta en la elaboración de testimonios a partir de dichos recuerdos.

El testigo dentro de la sala de declaraciones, presenta en un tiempo posterior al acontecimiento las pruebas materiales de su presencia en él. La acreditación consiste en objetos que de un modo u otro se referencian en un tiempo pasado. Desde estos objetos, el testigo habla, describe y recuerda, el testigo demuestra con pruebas su relato. Tenemos a un testigo que estuvo en la guerra, y que más tarde, y en tiempo presente, realiza un ejercicio por recuperar a través del lenguaje (en sus diferentes variantes) lo que vio. Estas imágenes inmateriales, tratan de compartir

361. Tinnitus o acúfeno es un síntoma que se produce en el oído, es la sensación de pitido, zumbido, siseos, campanilleos, ronroneo, cantar de grillos o ruido blanco.

con la audiencia experiencias pasadas a las cuales no se puede volver. Es un testigo que recuerda, es aquél que, en la fase declarativa comienza y valida su relato con: yo estuve allí, yo lo vi.

El testigo tiene dos características básicas: la primera consiste en una ineludible posición en primera persona respecto al acontecimiento. Este hecho proporciona y aporta una especie de garantía de aquello que va a exponer. Su función se basa en la posibilidad de poder afirmar su condición de testigo ocular; y la segunda característica consiste en el hecho de que en su declaración usa los tiempos verbales en pretérito (yo lo vi, yo lo viví), es decir, que el paso del tiempo ha tenido un papel en la construcción de lo que se presenta. El testigo situado en la sala de declaraciones (o de exposiciones) habla de terceras personas que ya no están, de lugares que ya no son los mismos y de momentos que no volverán.

El testigo es alguien que lleva auestas imágenes del pasado. Su intención es compartirlas, hacerlas públicas. Probablemente, lo que recuerda el testigo está erosionado y menguado por la demora temporal y, a la vez, también está completado y ampliado por la interacción de su experiencia personal, con el régimen de imágenes que le han acompañado hasta el presente (donde se da el testimonio).

En la actualidad, las imágenes son la forma más usada de relación con el mundo, y el cuerpo se ha convertido a la vez en un generador y en un receptor de imágenes. Estas se relacionan en un viaje continuo de ida y vuelta con las imágenes del espacio social, transformándose irremediabilmente en el proceso. En 2002, el historiador alemán Hans Belting (n.1935) publica la primera edición de *Bild-Anthropologie*, que se tradujo al español por *Antropología de la imagen*³⁶². Desde este texto Belting propone una perspectiva antropológica, donde el “*hombre no aparece como amo de las imágenes sino como «lugar de las imágenes»*”³⁶³, un lugar que tiene capacidad de provocar muda, donde la imagen se conforma en procesos tornadizos de inclemencias que producen desarrollos tan versátiles como volubles. Dentro del abanico de las imágenes interiores, auto-generadas, existentes desde la actividad sensorial interna, las imágenes del recuerdo, que están contenidas en un cuerpo que respira y tiene voluntad, es decir, un “*medio portador vivo*”³⁶⁴, donde la imagen consiste en algo más de lo que se proyecta en el fondo del ojo. Belting lo dice así:

*“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen”*³⁶⁵.

De este modo, Belting diferencia entre el término memoria, que le otorga la función de custodio de las imágenes, un tipo de archivo, de depósito; y el término recuerdo, que tiene que ver con los procesos donde recae el hecho de producir las imágenes.

Entonces, el cuerpo es un contenedor del registro realizado en un momen-

362. BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*, (Gonzalo María Vélez Espinosa, trad.), Katz, Buenos Aires, 2007 (2002).

363. *Ibidem*, p. 15.

364. *Ibidem*, p. 17.

365. *Ibidem*, p. 14.

to concreto, protegiéndolo y preservándolo de las embestidas del olvido. Pero al mismo tiempo, el cuerpo es también el lugar causante de las modificaciones y alteraciones. De esta forma, las imágenes del recuerdo se guardan en el cuerpo donde son continuamente reformadas. Dicho de otra manera, la memoria visual tiene la capacidad de capturar información para su procesamiento posterior, pero este almacenamiento no es acumulativo sino constructivo.

Los recuerdos son amenazados por la demora temporal, es decir, por el desgaste que el paso del tiempo ejerce sobre ellos. Pero éste no es el único agente que produce erosión, otro elemento como la *ficcionalización* del actual contexto también actúa. Las imágenes generadas desde las industrias publicitarias o cinematográficas se han incorporado al “lugar” donde se conservan las imágenes capturadas de los acontecimientos experimentados, imágenes que inundan el ámbito donde se construye la memoria de un acontecimiento. Las imágenes capturadas una vez y que conforman los recuerdos, han sido modificadas por distintos procesos, son por naturaleza un “producto” trastocado con respecto a su origen, que se intercambian en la experiencia presente. La experiencia y el recuerdo se permutan del mismo modo que lo hacen el mundo y la imagen.

Desde esta perspectiva, podríamos entender el cuerpo como un lugar vivo, que se mueve, y que lleva imágenes de un lado para otro y, también, de un tiempo para otro. Una especie de medio porteador que traslada imágenes y, en su desplazamiento, produce modificaciones en ellas. El cuerpo, “Input/Output” de imágenes, funcionaría entonces como en aparato transformador de lo que recibe y expulsa.

“(...) los portadores individuales, que viven en cuerpos naturales, adquieren una nueva significación, similar a las que en otras épocas tenían los inmigrantes. Llevan consigo sus imágenes a otros lugares, o viajan con ellas a una nueva época”³⁶⁶.

De esta forma, el testigo va a la guerra con “otras guerras” en continua permuta. Y la guerra, como lugar excesivo y límite, ejerce un poder transformador que se solapa al acto de ver. La captura de imágenes en este momento es una aprehensión altamente indeterminada e incierta, como hemos ido viendo en los distintos apartados del capítulo de esta tesis titulado “El testigo herido”.

Al testigo que ha pasado por la guerra, le toca ahora recordar. La visión de los lugares que vio son ahora imágenes porteadas *en su cuerpo*. El testigo ha estado en un lugar y ha “guardado”, con todos los inconvenientes y todas las ventajas³⁶⁷, algunas *imágenes* en su memoria.

La vuelta al acontecimiento viene dada a través las imágenes del acontecimiento. El testigo vive los acontecimientos que conserva en la memoria como recuerdos, de esta manera “*muchos lugares existen para nosotros de la manera en que antes únicamente existían los lugares del pasado: sólo como imágenes*”³⁶⁸.

366. BELTING, H.: *op. cit.*, p. 72.

367. Para ampliar este aspecto dirigimos a dos lugares de esta tesis: el primero, el punto “Traumatismo, traumático, trauma” en la p. 145; y el punto “El testimonio fiable y exacto” en la p. 325.

368. BELTING, H.: *op. cit.*, p. 77.

Los cuerpos captan imágenes para después transformarlas en recuerdos³⁶⁹, y como antes apuntamos, los recuerdos es un material en continua modificación. El proceso de recordar enreda las imágenes captadas en el momento de la vivencia con otras imágenes que, a través de los procesos lingüísticos, conforman los relatos.

Cada vez que se “declara” acerca de lo experimentado, se hacen participar y entran en escena los recuerdos acumulados, que se solapan, se tocan, se influyen. Las imágenes inmateriales (como las materiales) son transformistas y transformadoras, se modifican por la mirada, y viceversa.

En este sentido, vuélvase al trabajo realizado por Andro Wekua (pp. 156-158 de esta tesis), donde el artista georgiano se propone construir, a partir de sus recuerdos y los de otros, maquetas de los edificios que la guerra destruyó.

En definitiva, la mirada de un individuo es una mirada colectiva. Una cultura determinada tiene sus propios archivos memorísticos que usamos continuamente. Y dichos recuerdos colectivos están también en continuo movimiento, fluctuando sobre cambios de ida y vuelta, de lo colectivo a lo particular. Una circunstancia común es que la memoria de la guerra suele estar unida a términos de oficialidad, ya que el trabajo del recuento suele estar reservado a los vencedores. Un espacio revisable que, desde la plataforma del arte y desde sus re-elaboraciones simbólicas, se intenta poner en una persistente acción reflexiva.

3.5 El *gestor*: sin aparente intención de testificar

Como última posición: la del *gestor*. Es aquél que trabaja con elementos, gestos, palabras, imágenes, que remiten a acontecimientos bélicos, pero a ninguno en concreto. En este caso, su intención no es documental ni rememorativa, no trata de repensar el pasado como un lugar donde volver, ni siquiera su propósito es el de representar unos hechos exactamente como sucedieron, sino que el *gestor* lo que hace es utilizar determinados elementos, símbolos, motivos, sacados del imaginario bélico-histórico para tratar asuntos que exceden la mera búsqueda de cómo contar lo que pasó en un determinado conflicto bélico (con nombre propio, por ejemplo: guerra de Indonesia, guerra del Vietnam, guerra del Golfo, guerra de las Malvinas, guerra Yugoslavia, guerra de Irak, guerra entre Irán e Irak, etc.).

En esta modalidad se incluyen aquellos usos de elementos propios de la imaginaria militar y bélica para realizar propuestas artísticas. La particularidad de estos (aparentes) testigos es la no intencionalidad de testificar (en ningún sentido) sobre los aspectos internos y externos de un conflicto determinado, sino que lo que hacen es identificarse con los usos artísticos de un momento concreto y tomar algún motivo para la realización de un discurso que no tenga por qué ser relacionado directamente con unos hechos bélicos específicos, ni con sus causas ni consecuencias, sino que son propuestas encaminadas a reflexionar sobre cómo la guerra está insertada en los modos de vida de muchas comunidades.

369. *Ibidem*, p. 83.

Fig. 27 Ricardo Carreira, *Mancha de sangre*, 1966. (Resina plástica). Instalación en la exposición *Inverted Utopias*.



Por su diversidad, este apartado se ha completado con algunos ejemplos. La razón por la que en esta tipología, *el gestor*, hemos incluido casos concretos de autores y obras a diferencia de las otras tipologías, tiene que ver con el hecho de que durante la comparación de casos en el lapso temporal 1961-2011 (que veremos en la última parte de esta tesis), se pueden encontrar casos que remiten siempre a conflictos bélicos específicos, temporal y geográficamente. En cambio, en esta modalidad no sería necesario porque el trabajo versa sobre cómo los elementos bélicos subsisten insertados en lo cotidiano, a pesar de que estos testigos pudieran haber tenido una experiencia en primera persona con la guerra.

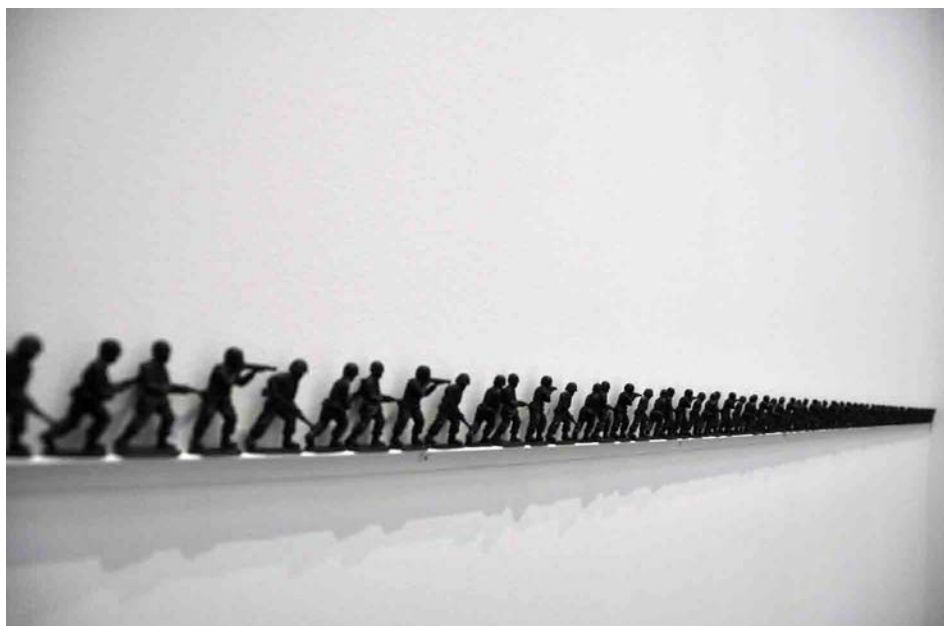
La inclusión de estos ejemplos trata de dar una idea de amplitud dentro de esta tesis de la cantidad de propuestas artísticas que existen planteadas mediante elementos, códigos, referencias, metáforas o parámetros que remiten a lo bélico y a lo militar, sin ser obras que tengan una pretensión, digamos, documental de ningún acontecimiento concreto. Se ha seleccionado una muestra muy reducida que ejemplifique en qué consiste esta figura que, a partir de conjugar aspectos que tienen que ver con el ámbito de la guerra, generan no tanto un documento fidedigno sobre un suceso violento concreto, sino que amplifica la construcción de sentido, desde un gran abanico de intereses, discursos y reflexiones.

Por ejemplo, en 1966 el artista argentino Ricardo Carreira (1942-1993) expone *Mancha de sangre* (fig. 27). Se trata de una plancha de resina plástica roja que el artista coloca en el suelo de una galería durante una exposición organizada para protestar por los acontecimientos bélicos que se estaban dando en Vietnam. La propuesta, consistente en una fina capa plástica y un título, consiguió invadir toda la muestra de aspectos referentes a la coyuntura del momento. Luis Camnitzer lo dice de la siguiente manera:

*“Una obra típicamente «contextual», fue diseñada para cambiar el propósito de la sala y apropiarse de todas las obras colgadas en las paredes. Todas las obras eran políticamente coherentes en cuanto a su mensaje anti-bélico, pero individualmente seguían rindiendo homenaje a las tradiciones artísticas. El charco de Carreira, en su subversión de la forma y al construir una situación que podía ser leída como un contexto, reunió a todas las obras para formar una poderosa expresión colectiva”*³⁷⁰.

370. CAMNITZER, Luis: *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*,

Fig. 28 Mona Hatoum, *Horizon*, 1998-99, Figuras de plástico y aluminio, instalación de medidas variables. Fotografía tomada por el doctorando.



Entre 1998 y 1999, la artista libanesa de origen palestino, Mona Hatoum (n. 1952), realiza *Horizon* (fig. 28), una instalación de unos pequeños soldados realizados con plástico y aluminio, que coloca frente al espectador en una pequeña repisa que va de pared a pared de la sala. Ella nació fuera del lugar de origen de su familia, porque ésta tuvo que emigrar por las hostilidades que sucedieron en la Palestina de 1948. Años después, en 1975, cuando la autora realizaba una estancia por estudios en Londres, no pudo volver a El Líbano porque había empezado la guerra civil. Pareciera como si los grandes cambios en su vida se hubieran producido siempre por circunstancias que tienen que ver con la guerra. Estas figuras representan a soldados en posición de disparo, preparados para la acción, todos en fila, unos detrás de otros, caminado agachados hacia a la pared. Por su color y su disposición funcionan como una línea del horizonte que parte la pared blanca de la institución museística en dos.

En 2008, Yan Pei-Ming (n. Shanghai, 1960), realiza *Ejecución, después de Goya* (fig. 29), una revisión de la pintura del pintor español. En este caso el cuadro se ha convertido en una imagen cubierta por una densa capa de color rojo, donde han desaparecido las referencias al lugar, y el color de la sangre ha cubierto a los ejecutados y a los ejecutores, pero también ha inundado de tragedia las luces y sombras de una noche iluminada por un candil.

En el mismo año, 2008, el artista chino Cai Gno-Quiang³⁷¹ (n. 1958), gana el premio *Hiroshima Art* con su trabajo *Unmaned Nature* (figs. 30), una instalación de tamaños colosales, cuarenta y cinco metros de largo por cuatro de altura, que consiste en un gran mural con dibujos realizados con pólvora y cuya instalación se realizó en el Hiroshima City Museum of Contemporary Art.

CENDEAC, Murcia, 2008, p. 192.

371. Catálogo *Cai Guo-Qiang. Fuegos artificiales negros*, Institut Valencià de Art Modern, Valencia, 2005.

Fig. 29 Yan Pei-Ming, *Ejecución, después de Goya*, 2008 (óleo sobre lienzo 280 x 400 cm). Fotografía tomada por el doctorando.



Figs. 30 Cai Guo-Qiang, *Unmanned Nature: Project for the Hiroshima City Museum of Contemporary Art*, 2008. (Proyecto ganador del premio 7th Hiroshima Art).



En 2010, Joseph Dadoune (n. 1975) realiza una pieza audiovisual, titulada *Ofakim* (fig. 31), sobre la condición periférica de la ciudad israelí de Ofakim. Esta pieza, que forma parte de un proyecto mayor titulado *BaMidbar* (comenzado en 2008), trabaja en un retrato cultural y social a partir de un grupo de jóvenes, que son tercera generación de inmigrantes del norte de África y la India y segunda generación de inmigrantes de la antigua Unión Soviética.

Durante un tiempo este grupo de jóvenes fueron invitados a participar en actividades como visitas a museos, clases de yoga o talleres para prepararles para for-

Fig. 31 Joseph Dadoune, *Ojakim*, 2010. Fotografía de 67,8 x 110 cm). Fotografía tomada por el doctorando.



mar parte de la película. La intención era hacer referencia a los complejos procesos formativos de identidad que se dan en la zona, un intento por acercar los variados orígenes, y presentar los lugares comunes, a pesar de las diferencias.

En esta pieza audiovisual se muestra cómo el grupo carga con un enorme misil en mitad del desierto. La secuencia recuerda que la guerra, con sus causas y con sus consecuencias, ofrece uno de estos lugares que debe propiciar un espacio de reflexión colectiva por la paz, en respuesta a la amenaza que supone un tipo de sociedad indiferente a su propia configuración multicultural³⁷².

Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla exponen, en la 54 Bienal de Venecia de 2011, su trabajo *Track and Field* (figs. 32 y 33), donde unos atletas corren, en tiempos regulares, sobre una cinta de atletismo instalada y engranada sobre un tanque boca abajo. Al correr sobre el aparato de gimnasia las cintas transportadoras del tanque, denominadas tractor oruga, se mueven. Sucede que a mayor velocidad del corredor, con más intensidad se mueven las cintas “tractor oruga” del tanque. Es la puesta en escena de una incapacidad. Como si de un animal con caparazón se tratara, la instalación consiste en un tanque que mueve sus ruedas pero no se mueve del sitio. Una sensación de inutilidad, por el esfuerzo del corredor, se instala en el espectador.

Como titula Carol Vogel en un artículo de mayo de 2011, “Máquinas de guerra (con gimnastas)”³⁷³, parece que la intención de estos dos artistas, afincados en Puerto Rico, es la de generar roce entre el militarismo y las pruebas gimnásticas, como un modo de friccionar términos como: el sentimiento de superación, la competición, la disputa o la identidad nacional.

372. Véase www.josephdadoune.net/films/

373. VOGEL, Carol, “War Machines (With Gymnasts)”, *New York Times*, 15 de Mayo de 2011 en www.nytimes.com/2011/05/15/arts/design/allora-calzadilla-gloria-venice-biennale.html?pagewanted=all



Figs. 32 y 33 Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, *Track and Field*, 2011. (Tanque Centurian MK3, motor, noria, corredores). Fotografías tomadas por el doctorando.

En la misma bienal de 2011, en el pabellón de Corea, Lee Yongbaek expone *Angel Soldier_#* (fig. 34), dentro de la exposición *The love is gone but the scar will heal* (El amor ha desaparecido pero la cicatriz sanará), comisariada por Yoon Jaegap.

La propuesta consistía en diferentes elementos como videos, fotografías y uniformes colgados del tejado, que según el autor hacía referencia al “*tiempo de descanso, paz, nuestra intención de no ir a la guerra*”³⁷⁴.

Los uniformes estaban estampados con flores de colores. En las fotografías, y en el vídeo, sobre un fondo floral que lo ocupa todo, se puede atisbar unas manos que sostienen fusiles de asalto. Tras un entorno de armoniosos colores se esconde el peligro, la tensión, el terror y la amenaza.

Quedarían muchos autores posibles que podrían entrar en este apartado. La guerra ha generado todo tipo de elaboraciones simbólicas que han impulsado, en diferentes direcciones, la generación de significados. Como hemos visto, lo militar y todo el entramado de símbolos que lo rodea, son elementos muy propicios para ser utilizados y gestionados en las elaboraciones artísticas. Desde ellos, y por ser tan connotados, se plantean nuevas formas de ordenaciones simbólicas que producen fisuras en las relaciones entre los sujetos, las cosas de la guerra y la vida cotidiana, y para ello se valen de los modos sensibles existentes en su contemporaneidad. Por ejemplo, desde la gestión del flujo de imágenes Luis Puelles escribe:

*“En la actualidad, el mundo es ya objeto de administración para su consumo. Su sujeto artístico es el que consigue gestionar la realidad habiendo sido ésta realizada en sus imágenes. El artista de nuestro tiempo es el gestor”*³⁷⁵.

374. Entrevista de Lee Yonbaek con Koh Mi-seok, en la sección de Arte y diseño de *The Dong-a Il*. www.koreana.or.kr

375. PUELLES Romero, Luis: “Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil” en *Estudios Visuales*, nº3, diciembre, 2005, pp. 138-139.

Figs. 34 Lee Yongbaeck, *Angel Soldier*, 2011. (Instalación de vídeo fotografías y uniformes estampados con flores). Fotografía tomada por el doctorando.



Introducción: Ver, Ver, Ver

“Mirar, apartar los ojos, cerrarlos para no ver. Taparse la cara y sin embargo mirar por los resquicios entre los dedos. Mirar lo que nadie antes ha visto. Mirar lo que todo el mundo tiene delante de los ojos y finge no estar viendo. Mirar las cosas y las caras comunes y ver en ellas algo que no puede ser real y sin embargo se sabe que es verdadero, aunque tenga el aire de una pesadilla, o precisamente por eso. (...) Mirar y no esconder la mirada: confesar que se ha mirado, hacer público lo que se ha visto aunque nadie escuche ni muestre interés. Mirar y desear no haber mirado y no olvidar ya nunca”.

Antonio Muñoz Molina,
*El atrevimiento de mirar*¹

La secuencia de tres verbos que compone el título de esta introducción podría configurar la espina dorsal de esta tesis. El testigo es alguien que ve y después cuenta lo que vio a otro. El proceso de elaboración del testimonio parte de la sucesión de las tres acciones. Alargando dicho encadenamiento de operaciones que componen la escena, más allá del título que hemos elegido, tendríamos: 1) experimentar-ver el acontecimiento y captarlo a través de los sentidos; 2) retenerlo en la memoria; 3) recuperarlo y reconstruirlo; y 4) darlo a ver, mostrarlo a un *escuchante* o vidente o lector o espectador o juez.

Esta tesis está dedicada a cómo un testigo, a partir de un acontecimiento dado, elabora un testimonio a través de los medios, los procedimientos y las estrategias de las prácticas artísticas, las cuales son entendidas como un cauce que traslada, en muchas ocasiones, la aparente dimensión testimonial a otros territorios de reflexión y análisis.

No obstante, la testificación (también la artística) como estrategia se materializa como mínimo en dos lugares imprescindibles que podemos reducir como el acto de ver y contar.

1. MUÑOZ Molina, Antonio: *El atrevimiento de mirar*, Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, Barcelona, 2012, p. 33.

Dentro de este proceso de relatar, contar, narrar, referir, exponer, *dar a ver*, aquello que se vivió, el testigo se posiciona en muchos lugares que se han multiplicado exponencialmente. Esto quiere decir que el hecho de ver no requiere estar en el lugar mismo de los acontecimientos, y el acto de narrar cuenta con la gigantesca multiplicación de los canales.

Desde esta perspectiva, se puede resumir el quehacer del testigo en: ver, capturar y mostrar. En el campo que nos ocupa el esquema consistiría en: ver (la guerra), elaborar (una representación de la guerra) y narrar (dar a ver la guerra a través de una representación); o si se quiere, en una reducción radical, podríamos afirmar: ver, ver y ver.

En principio, estas acciones que encadena el testigo suceden en diferentes momentos contextuales y psicológicos. Esto quiere decir que el testigo está implicado dentro de las circunstancias de su *con-texto* y su *co-texto*², dicho de otra manera, el testigo aporta un testimonio propio que se transforma por el momento y el lugar donde lo está dando. Por lo tanto este proceso, de dar a ver a otros lo que uno vio, está influido tanto por el presente (que ya es pasado) que se trae a colación, como por el presente donde sucede la testificación.

“Ver, elaborar y mostrar” o “ver, ver, y ver” (como se quiera), se convierte así en un amplísimo espectro que contiene las imágenes del ver, las imágenes del hacer y las imágenes del mostrar, dicho de forma muy esquemática.

El testigo que tratamos está involucrado en las tres posiciones. Pareciera *como si* el testigo fuese un nudo, un vórtice donde giran un buen número de las distintas formas visuales. El testigo que analizamos es un testigo concreto, sólo nos interesa si tiene las siguientes características:

1. No se queda únicamente en un “testigo de tribunal” al uso (con condición verbal), sino que ya sea él mismo o a través de su testimonio se elaboran imágenes, dispositivos, objetos. Nuestro testigo pinta, en un sentido amplio. Él mismo realiza imágenes pictóricas sobre su experiencia o, también, a través de su testimonio es otro el que elabora obras de arte. Ahora, un poco más abajo veremos, que estas dos principales formas se multiplican si tenemos en cuenta otros parámetros, como los de posición o de temporalidad.
2. El sujeto analizado “conoce” un determinado acontecimiento bélico y quiere darlo a conocer. Se le reclama un testimonio de la experiencia de guerra. Las obras de arte que analizaremos serán derivadas de circunstancias belicistas. Son pinturas de guerra. Su temática gira hacia lo que ocurre (en tiempo presente) u ocurrió (en pasado) en un conflicto determinado. La práctica artística funciona como un testimonio *dado a ver* al mundo.
3. El testigo que analiza esta tesis lo hace en una sociedad de frenética evolución multimedia. Ya en 1988 Eduardo Subirats escribía: “vivimos en cierto

2. Términos propuestos por el lingüista Teun Adrianus van Dijk (n. 1943), donde se refería a la lectura de obras de arte, donde el primero se relaciona con los elementos del presente expuesto en la misma obra, y el segundo tiene que ver con el entorno donde se encuentra la obra. En HUERTA, Ricard y DE LA CALLE, Romà (Eds.): *La mirada inquieta. Educación artística y museos*, PUV, Universitat de Valencia, Valencia, 2005, p. 105.

*modo en y de la pantalla, y que nos arrancaran del mundo que ella presenta, significaría un cruel castigo, algo así como la condena a una temible soledad*³. Casi diez años después, en 1997, Giovanni Sartori llamó a nuestra sociedad “*la sociedad teledirigida*”, la sociedad del “*homo videns*”⁴ y del “video-vivir”, definiciones y referencias que, apenas unos años después respecto al primero, se han revelado como definiciones efímeras y lejanas, si atendemos a la implantación de todo tipo de dispositivos electrónicos novedosos en la vida. Ya no sólo son útiles para ver y conocer, sino para organizarnos, ubicarnos, temporizarnos, relacionarnos, movernos y, en definitiva, para estar en el mundo en su sentido más amplio. Circunstancia que coloca a la imaginación delante de un horizonte que anuncia infinitamente conquistas de lo que antaño llamábamos “imposibles”.

Por lo tanto, podríamos hablar en términos generales de tres esferas de las imágenes que confluyen en la figura-condición del testigo-hacedor-y-dador-de-testimonio. Las partes o los momentos son los siguientes:

1. *Imágenes (del) ver*. La posición del testigo se configura como el lugar fundamental para el análisis de este acto de ver. No es lo mismo ver el acontecimiento, que ver sus imágenes en los medios, que ver la declaración de quien afirma haberlo visto.
2. *Imágenes (del) hacer*. Las nociones de elaborar, de hacer o de producir han sido ampliamente tratadas desde la perspectiva del arte. Los procesos artísticos son abundantes y difícilmente generalizables. Por lo tanto, aquí nos centraremos en los modos de participación del testigo en el proceso. Un testigo que, a veces, elabora sus *pruebas* de haber estado en aquel lugar (en la guerra), en aquel momento, y en otras ocasiones su testimonio pasa a formar parte del discurso de otro. Dicho sencillamente: trataremos de cómo es la información que un artista recoge para hacer su trabajo. de qué lugares toma los *materiales* que construirán la *imagen-prueba*. En este sentido, la información no es siempre de primera mano. En esta tesis proponemos los aspectos de la formalización descriptiva como un modo de organización de los mencionados materiales.
3. *Imágenes (del) mostrar*. En este punto se trata de atender al contexto visual donde se da la muestra. En la actualidad, estas “pruebas” visuales de la existencia de la guerra son dadas, como escribe Miguel Ángel Hernández-Navarro, a un “*sujeto que deviene ciego por saturación*. [Que] *Se le hace «mirar para otro lado», se le enseña a mirar a otro lado, (...) Deviene ciego a fuerza de latigazos de la visión. Al órgano no le ocurre nada, pero el sujeto ya no ve, o no quiere ver más, o se le enseña a no querer ver más, a ver sólo mediante su ceguera... una ceguera de visión*”⁵.

3. SUBIRATS, Eduardo: *La cultura como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988, p. 101.

4. SARTORI, Giovanni: *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 2008 (1997).

5. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Col·lecció Novatores, Valencia, 2006, p. 43.

Pero estas tres formas de las imágenes, del ver, del elaborar y del mostrar, están atravesadas por el despliegue de otros tres verbos: imaginar, ver y recordar, que las multiplican, las elevan a la potencia, las relacionan infinitamente. El testigo se ha convertido en eje de entramados psicológicos y culturales, individuales y colectivos, donde atender a ellos supone atender a posiciones con respecto a los lugares físicos donde tuvieron hechos y, por lo tanto, se trata de analizar qué cantidad, y qué calidad, de cada uno de estos *materiales constructivos* tiene el relato de los hechos acontecidos.

Sería un descuido demasiado importante aislar a estos tres *actos de ver*, tratarlos sólo por separado, en apartados estancos, en compartimentos, ya que dejaríamos fuera de foco todo el ungüento visual-cultural-social-psicológico que los une, los solapa, los superpone, los hace coincidir y también los separa.

Y tampoco debemos olvidar la temática elegida, la guerra. Se aplican las acciones de elaboración de imágenes señaladas anteriormente a un contexto muy concreto, donde el hacedor de imágenes está muy determinado por una situación límite y peligrosa que le excede.

A partir de la figura del testigo de guerra, de aquél que estuvo presente, se propone tratar de analizar las imágenes que, con la forma y el contenido de un testimonio, se configuran como elemento importante dentro de algunas de las elaboraciones artísticas contemporáneas. En este sentido se propone estudiar la posición y la función del que mira y *declara*, y que por medio de “sus” imágenes trata de “poner a ver” de múltiples formas los acontecimientos bélicos.

Como ya se ha dicho, la secuencia construida a partir ver, ver y ver, atraviesa cada una de las fases por la posición del testigo antes de los hechos, durante los hechos y después de los hechos. A partir de la secuencia de los tres verbos podríamos solaparlos a tres momentos distintos que enmarcarían el fenómeno guerra. Serían los siguientes: los preliminares (imaginaciones), las hostilidades (experiencias) y los recuentos (memorias).

De este modo estaba seccionada la exposición *En guerra*, celebrada en el *Centre de Cultura Contemporània* de Barcelona (CCCB), entre el 17 de mayo y el 26 de septiembre de 2004, y *comisariada* por Antonio Monegal, Francesc Torres y José María Ridao. Esta exposición fue formal y conceptualmente dividida en tres “fases” asociadas al acontecimiento de la guerra.

De esta forma se pensó en:

1. Preparación de la guerra. ¿Cómo y cuáles son los preámbulos de un conflicto bélico? ¿Cómo se hace para socializar la violencia? ¿En qué sentido se conforma la construcción del enemigo? ¿Cuáles son las causas del conflicto? De este modo se trataba de analizar todos los productos de orden simbólico y cultural que fueron allanando el camino hasta llegar a formular el estado de guerra. En este primer momento se analiza lo preparatorio, los orígenes, los inicios, la puesta en marcha.
2. Transcurso de las hostilidades. ¿Cómo se construían términos como honor o héroe? ¿Cómo se mantenía el ánimo en el frente? ¿Cuáles eran las estrategias para concienciar a la población de que debían seguir enviando a sus hijos a las trincheras? En este segundo momento se trataba de la acción

misma del combate: los ataques, las defensas, las escaramuzas, las agresiones, las luchas, etc. En esta segunda fase se trata de fijarse en el tiempo transcurrido desde la declaración de guerra, hasta la capitulación de uno de los contendientes o la proclamación del final de la conflagración.

3. Finalización de la guerra. Es el momento de la victoria y la derrota, de los vencedores y vencidos, del ajuste de cuentas de los primeros sobre los segundos. ¿Cómo se conforma la memoria de los hechos? ¿En qué se convierte el recuerdo del acontecimiento? Es el momento de los archivos y registros de unas cosas, y la destrucción y el olvido de otras. Y es por supuesto, el momento de los testigos y testimonios.

De modo sencillo, plantearemos tres momentos del entorno del acontecimiento guerra a tres momentos del ver, que a pesar de la enumeración por separado, están íntimamente ligados. Serían estas tres acciones: imaginar, ver y recordar.

No obstante, a pesar de la esquematización, la complejidad es enorme. No resulta simple afirmar que cuando se está gestando un conflicto entre países o comunidades o grupos de personas, se esté imaginando la guerra. Igualmente tampoco podríamos afirmar que en el campo de batalla estamos viendo la guerra, y no imaginando ni recordando, como si todo lo que se pudiera rememorar pasase a un estado congelado en virtud de la acción presente de estar viviéndolo. Y de ninguna manera, se puede constatar que cuando se hace memoria de lo ocurrido se esté simplemente generando imágenes claras y rigurosas de los hechos, y no estén éstas contaminadas por un gran número de circunstancias.

La propuesta de la exposición *En guerra* de lugares estancos, diferenciados, nos proporciona la oportunidad de ver las relaciones, los huecos y los saltos entre ellos. Un seguimiento realizado a partir de testigo como porteador, como contenedor de las culturas⁶. De este modo, las imágenes de los lugares pasan a ser imágenes dentro del cuerpo en forma de recuerdos. Si tomamos la idea de cuerpo como porteador de imágenes, podemos entonces referirnos a las fases como lugares donde el hombre pasa transformando sus imágenes, y por lo tanto modificando su manera de mirar, cambiando, en última instancia, el propio testigo.

El testigo de guerra ha vivido, de una forma u otra, los preliminares. En ellos imagina ayudándose en su contexto, imaginaciones que porta a las hostilidades donde verá con sus propios ojos. Y, cuando llegue el momento de hacer recuentos, de hacer memorias, los recuerdos contruidos entrelazarán todo el proceso visual. En este sentido, el testigo de guerra no es sólo el que vio la guerra, sino el que realiza todo el viaje de construcción del relato. El testigo tuvo una experiencia social en los preliminares, vivió en sus carnes el miedo a ser dañado, y luchando con la demora del tiempo, rebusca en el fondo una sombra, una forma, una palabra, una luz.

Estos tres modos o tipologías darían lugar a: 1) imágenes “del imaginar”; 2) las imágenes “del ver”; y 3) las imágenes “del recordar”. Todas ellas imágenes de las llamadas inmateriales, pero que a partir de ellas o, incluso, a pesar de ellas, se producen las formas artísticas que tratan de formular aspectos varios de la guerra,

6. BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*, (Gonzalo María Vélez Espinosa, trad.), Katz, Buenos Aires, 2007 (2002), p. 71.

de sus circunstancias y de sus consecuencias.

Se trata de ver cómo la guerra, y sus fases, produce material cultural que, envuelto en subjetividades traumáticas de individuos y comunidades, vienen a avalar un modo de conocernos. El concepto de experiencia coparía los tres estadios, entendiéndolas solapadas y mezcladas.

En principio las enunciamos con un orden cronológico (imaginar, ver y recordar), pero rápidamente veremos cómo es difícil de sostener esta secuencia durante mucho tiempo y, menos en ese sentido único, ya que inmediatamente se solapan, se confunden, vuelven hacia atrás y finalmente intuimos que dependen unos de los otros, siendo unas veces una especie de aparente y débil sucesión y otras apareciendo como un sólido engranaje.

Los testigos han estado allí, pero también tienen un testimonio que dar. Ahora nosotros somos testigos de lo que otros han vivido, accedemos a ello a través de representaciones de una experiencia mediatizada. Consiste, pues, en estar atento a quién, por qué, cómo y dónde nos muestran dichas representaciones.

Capítulo 1. *Ver* (los preliminares)

1.1 Fusil, casco y mochila: la guerra imaginada

“La imaginación no es más que el sentido decayendo”⁷.

Thomas Hobbes

“(…) el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, descombrar, limpiar. No pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que están ya ahí”⁸.

Gilles Deleuze

En los preliminares, antes de que la guerra entre en la fase de las hostilidades y los combates, el testigo de guerra puede ser fundamentalmente de dos tipos: por un lado, el testigo de guerra que sabe que lo va a ser, aquél que se prepara para ello, sabe que va a ir a un lugar peligroso. Es un testigo que ha sido enrolado en las tropas y se dispone conociendo que estará en el campo de batalla como soldado, o irá como reportero, aventurero, mercenario, médico, etc. Es decir, en cualquier función dentro de los quehaceres donde se van a producir los enfrentamientos; y por otro lado, los testigos a los que sorpresivamente le acontece la guerra en su ciudad, en su barrio, en su hogar. Son aquellos testigos que, mientras hacen su vida cotidiana, se ven involucrados dentro de la tragedia bélica en cualquiera de sus formas. Este testigo, a diferencia del primero, no ha tenido tiempo de imaginarse a sí mismo dentro de la experiencia desmesurada de la guerra, sino que, casi sin tiempo para prepararse, le sobrevino la hostilidad, el horror y la muerte.

No obstante en el caso del “desprevenido” sí sucede que, debido al contexto general de la situación, a las noticias que llegan, al boca a boca, hacen que se prepare, a pesar de no tener intención de ir al frente. No se imagina en el campo de batalla,

7. HOBBS, Thomas: *Leviatán*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 126.

8. DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 89.

pero se *ve* en una situación peligrosa que se le viene encima. De alguna forma los dos casos imaginan la guerra antes de vivirla. La diferencia es que el lugar de la guerra, el campo de batalla, ha dejado de ser una explanada donde dos ejércitos se enfrentan. Este testigo, que no es un soldado profesional, no va a la guerra, pero intuye que la guerra viene a su encuentro.

El funcionamiento de la imaginación ha sido ampliamente tratado desde diferentes disciplinas y por los muchos autores, revisando una y otra vez sus definiciones y postulados. De este modo existen muchos ejemplos de testimonios dados por parte de aquéllos que iban a ir a la guerra, pero que aún no lo habían hecho. ¿Qué “pasa por nuestra cabeza” antes de ir a la guerra? ¿Qué guerra imaginamos sin antes tener la vivencia? ¿Por qué intuimos que estas “imágenes previas”, llegadas desde los más extensos ámbitos, forman parte de los testimonios que más tarde el testigo declarará sobre lo vivido, aunque esta vivencia modifique irremediablemente y para siempre estas imágenes mentales preliminares?

Probablemente, se parte de que el sujeto que va a la guerra ya se ha imaginado una y mil veces cosas de las que allí se encontrará. Durante los días previos “le vienen” a la cabeza “imágenes” de obuses, disparos, carros de combate, etc. Seguramente ya habrá soñado con la posición de estar en el frente, en las trincheras, ya habrá “visto” el humo a lo lejos, el cielo siempre rojizo y las botas llenas de barro. Dicho de otro modo, el testigo de guerra que va al frente, lo hace con su fusil, con su casco y con su mochila, cargada ésta de lo que podemos llamar “ideas de guerra”⁹.

Imaginar la guerra consiste en poner en relación todas aquellas concepciones que se adquieren por múltiples canales. Desde los longevos postulados de la lógica, de 1663, tratan el conocimiento de “lo que está fuera” a través de las ideas que “hay dentro” del siguiente modo:

“Puesto que sólo podemos adquirir conocimiento de lo que está fuera de nosotros por medio de las ideas que hay en nosotros, nada hay más importante en la lógica y todas las otras ciencias que conocer bien nuestras ideas”¹⁰.

Pero, ¿qué significa eso de “conocer bien nuestras ideas”? ¿Y cómo se hace? Ellos proponían algunos aspectos a tener en cuenta si lo que queremos es comprenderlas y asimilarlas: 1) a través de su naturaleza y su origen, de dónde viene la idea en cuestión (en la actualidad los canales se han multiplicado, y el origen es difuso); 2) atendiendo a las diferencias de los objetos que representan dichas ideas; 3) mirando su composición o su simplicidad; 4) por su extensión o delimitación, es decir, si la idea que se trata es universal, singular, de un pequeño grupo, de una época concreta, etc.; y por último, 5) según su claridad y oscuridad.

9. Nosotros, que nunca estuvimos en una guerra, imaginamos en este punto al testigo como un soldado con fusil, casco y mochila. Es el arquetipo de soldado de la Primera Guerra Mundial, tantas veces visto en el cine o en otros productos de la industria cultural contemporánea.

10. ARNAULD, Antoine y NICOLE, Pierre: *La lógica o el arte de pensar que contiene además de las reglas comunes varias y nuevas observaciones que son adecuadas para formar el juicio*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1987 (1683), p. 55.

Teniendo en cuenta estos cinco aspectos, la revisión y la identificación de los lugares originarios de las ideas se multiplican, y la mochila cargada de ideas que un soldado recién reclutado lleva a la guerra tiene que ver con su contexto cultural entrelazado con lo que se ha denominado régimen *escópico*¹¹.

No obstante hasta ahora hemos estado utilizando indistintamente las palabras “idea” e “imagen”, casi de modo parejo, pero ¿es lo mismo la “idea de guerra” que las “imágenes que uno tiene en la cabeza de la guerra”? Arnauld y Nicole tratan de poner luz sobre esta confusión de la siguiente forma:

*“Todo lo que se puede hacer con el fin de no incurrir en error es destacar una falsa forma de entender esa palabra [idea]; consistente en restringirla a ese modo de concebir las cosas denominado imaginar que tiene lugar cuando nuestro espíritu contempla las imágenes que están dibujadas en nuestro cerebro”*¹².

Parece que el acto de imaginar consiste en la elaboración de un “dibujo” en el cerebro. Por consiguiente, pareciera como si se alejasen las ideas del acto de imaginar, ya que la idea no es únicamente el “dibujo”, sino toda la elaboración “reflexiva” que conlleva dicho “dibujo”. Ante la posible confusión que pueden generar estas afirmaciones rescatamos el ejemplo que ellos mismos proponen: un triángulo es fácilmente imaginable (“dibujable” en el cerebro), pero resulta mucho más complicado, o imposible, imaginar un polígono de mil ángulos. No obstante, en el segundo caso, podemos asimilar la suma de sus ángulos, la cantidad de lados, etc., es decir, a pesar de que no se pueda imaginar (hacer el dibujo), si se puede concebir.

Podemos hacer el ejercicio de sustituir “polígono de mil ángulos” por el término guerra, para concluir que somos capaces de imaginar la “guerra-triángulo”, con apenas tres ángulos: fusil-casco-mochila (por ejemplo); pero somos incapaces de imaginar la “guerra-polígono de mil ángulos”, que tiene que ver más con la realidad. En cambio, sí podemos equipararla o compararla con otras guerras de las cuales tengamos información (hay innumerables trabajos en este sentido, y últimamente han aumentado el número de colecciones que semanalmente venden la guerra en fascículos en los quioscos de prensa), se puede cuantificar el número de alistados en cada uno de los ejércitos, cómo son los carros de combate, qué armas se usarán, qué tipo de aviones, cuántos los kilos de bombas, cuántas las cajas de municiones, cuáles son los países involucrados, y cuáles los puntos clave y estratégicos, cuáles las ciudades amenazadas, incluso prever el número las bajas, pero no podemos imaginarla del modo que imaginamos un triángulo, con sus tres lados y sus tres ángulos. De momento, con estos postulados y en voz baja, podríamos afirmar que la guerra se concibe, no se imagina. Y así la comprendemos, *en y por*

11. Encontramos un posible acercamiento a la definición de lo que se ha llamado los “régimenes escópicos” de la siguiente forma: *“A diferencia de otros sentidos, como el olfato, el tacto o el gusto, parece existir una relación íntima, aunque compleja, entre la vista y el lenguaje (...) [habiendo] una permeabilidad de los límites entre el componente «natural» y el componente «cultural» de lo que denominamos la visión”*. Véase en JAY, Martín: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, (Francisco López Martín, trad.), Akal Estudios Visuales, Madrid, 2007, p. 16.

12. ARNAULD, A. y NICOLE, P.: *op. cit.*, p. 56.

extensión¹³, dentro de una comunidad que dispone de las mismas representaciones, historias e informaciones.

Pero parece que Arnauld y Nicole llaman imaginar a una especie de “ver dentro”, de producir una “imagen mental”, un dibujo en el cerebro.

La acción de imaginar, o el término imaginación, ha sido ampliamente definida en la historia de la filosofía¹⁴. Ya Aristóteles en *Acerca del Alma*, toma la distinción entre potencia y acto, del cual la potencia es cosa del cuerpo, o sea de la materia, y el acto tiene que ver con el alma, o sea, la forma¹⁵. La imbricación de las dos cuestiones organiza la existencia del ser vivo¹⁶. En este sentido “*la vida es materia organizada por la presencia del alma en la materia*”¹⁷. Y escribe Aristóteles: “*Así como el ojo está constituido por la pupila y la vista [el poder de ver], el alma más el cuerpo constituye al animal. De esto se sigue sin duda que el alma es inseparable del cuerpo*”¹⁸. Y, siguiendo con el paralelismo, podríamos intuir que el ojo es inseparable de la operación de ver. No es el ojo el que ve, sino la actividad del “alma encarnada en el cuerpo”, o más bien la unión de ambas cosas, situación que lleva a Aristóteles a escribir:

*“La imaginación no puede ser tampoco ninguna de las disposiciones habituales o potencias a las que siempre acompaña la verdad, como son la ciencia o el intelecto: y es que la imaginación puede ser también falsa”*¹⁹.

Para continuar:

*“(...) la imaginación no es un sentido (...) el sentido está en potencia o en acto –por ejemplo, vista y visión– mientras que una imagen puede presentarse sin que se dé ni lo uno ni lo otro, como ocurre en los sueños”*²⁰.

Más adelante, ejemplifica de la siguiente manera:

13. Para Arnauld y Nicole era muy importante distinguir correctamente la “comprensión” de la “extensión”: 1) entendían por “comprensión” de la idea el conjunto de atributos que encierra en sí y que no pueden retirarse sin destruir tal idea, como es el caso de la comprensión del triángulo que encierra en sí y no pueden destruir tal idea: figura, sus líneas, ángulos que suman (...); y 2) por “extensión” entendían el conjunto de sujetos a los cuales esa idea conviene. En ARNAULD, A. y NICOLE, P.: *op. cit.*, p. 80.

14. RUSS, Jacqueline: *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999, p. 196

15. ARISTÓTELES: *Acerca del Alma*, (Tomás Calvo Martínez, trad.), Editorial Gredos, Madrid, 1994, p. 170.

16. Véase el capítulo segundo del Libro II en ARISTÓTELES, *Ibidem*, p. 170 y siguientes. En el capítulo quinto del Libro II, Aristóteles matiza las relaciones entre acto y potencia, a partir de los distintos niveles de la potencia según la cercanía o lejanía al acto. ARISTÓTELES, *Ibidem*, p. 185.

17. ZAMORA Águila, Fernando: *Filosofía de la Imagen: Lenguaje, Imagen y Representación*, Espiral, Ciudad de México, 2007, p. 154.

18. ARISTÓTELES: *op. cit.*, p. 170.

19. *Ibidem*, p. 226.

20. *Ibidem*, p. 226.

“(...) la imagen del sol aparece como un pie de diámetro y, no obstante, el que lo ve está persuadido de que es mayor (...)”²¹.

Aristóteles sugiere que imaginar es errar, la imaginación está llena de fallos. Para Aristóteles, la imaginación (*phantasia*, “phaos” significa luz) debe ser diferenciada del pensamiento y de la sensación, y sólo al final de su tratado, citado antes, llega a la conclusión momentánea de que *“el alma no piensa jamás sin fantasía, sin representación imaginaria”²²*. Por ello, el testigo que sabe que va a enfrentarse a una experiencia bélica imagina o fantasea con la experiencia futura, momento en que operan multitud de contaminantes e influencias.

Desde determinadas posiciones filosóficas, la existencia del cuerpo se hace necesaria para poderse dar los procesos cognitivos que conlleva imaginar. De este modo el filósofo francés René Descartes (1596-1650) propone que la acción de imaginar consiste en: *“una cierta aplicación de la facultad cognoscitiva [capacidad de conocer] al cuerpo que le está íntimamente presente, y que, por tanto existe”²³*. Es decir, la propiedad “existente” se le aplica al cuerpo que imagina, y no al objeto imaginado.

Para el filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804): *“(...) la imaginación es la facultad de representar un objeto en la intuición incluso cuando éste no se halla presente”²⁴*. El sujeto que sabe que va a la guerra la imagina, la “intuye”, antes de ir, aunque nunca haya estado en una situación parecida.

Algunas corrientes filosóficas han tratado la imaginación y sus imágenes como medio entre las intuiciones y los conceptos, distinguiendo entre sensibilidad y entendimiento, dejando a la primera el campo de la experiencia y al segundo el lugar de generación de conocimiento.

Siguiendo con Kant, y con alguna de las interpretaciones que se han hecho de él, Carla Cordua y Roberto Torretti, la imaginación es un modo de superar el salto que hay entre la sensibilidad y el entendimiento. A propósito de esta circunstancia, escriben:

“Kant distinguía dos fuentes del conocimiento humano: la sensibilidad y el entendimiento. A la sensibilidad se atribuía el conocimiento empírico, en otras palabras, la experiencia. El entendimiento contenía o generaba conocimientos independientes de la experiencia”²⁵.

El testigo imagina su futura experiencia dentro de las hostilidades de la guerra, y por lo tanto estaría en el este momento *del antes*, donde concibe la imagen de la guerra sin la experiencia guerra, una imagen construida a base de materiales como representaciones, imágenes, relatos, películas, novelas, conversaciones, sueños y por las imágenes del arte. De esta forma escribe George Steiner:

21. ARISTÓTELES: *op. cit.*, p. 228.

22. CASTORIADIS, Cornelius: *Figuras de lo pensable*, Cátedra, Universidad de Valencia, Valencia, 1999, p. 92.

23. DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas*, Alfaguara, Madrid, 1977, p. 61.

24. KANT, Immanuel: *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1989, p. 166.

25. CORDUA, Carla y TORRETTI, Roberto: *Variedad en la razón. Ensayos sobre Kant*, EDUPR, Puerto Rico, 1992, p. 3.

“De un modo evidente y sin embargo misterioso, el poema, el drama o la novela se apodera de nuestra imaginación. Al terminar de leer una obra no somos los mismos que cuando la empezamos. Recurriendo a una imagen de otro campo artístico, diremos que quien ha captado verdaderamente un cuadro de Cézanne verá luego una manzana o una silla como si nunca la hubiera visto antes. Las grandes obras de arte nos atraviesan como grandes ráfagas que abren las puertas de la percepción y arremeten contra la arquitectura de nuestras creencias con sus poderes transformadores”²⁶.

“El ver” que propone Steiner es un ver transformador y transformado por el arte. Pero no sólo el arte tiene esta propiedad. De las palabras de Steiner se destila que son las imágenes del arte, y por extensión las imágenes en general, las que modelan el acto de ver. Funcionan como una aprehensión intelectual del mundo, utilizando las estrategias de la subjetividad para el proceso de percepción. Es decir, después de ver las manzanas de Cézanne²⁷, cualquier manzana sobre cualquier mesa estará “contaminada” por la imagen *cézanniana*. Dicho de un modo sencillo, parece que el acto de ver no “tiene que ver” únicamente con los ojos.

De este manera, las representaciones de la guerra nos sirven para remover lo que ya conocemos, dicho de otro modo, la imaginación se presenta como la puesta en marcha de relaciones que lanzan entre las nuevas adquisiciones y lo ya asimilado. Así lo explica el filósofo alemán G. W. F. Hegel (1770-1831):

“Las representaciones que adquirimos mediante la atención las movemos en nosotros por la fuerza de la imaginación cuya actividad consiste en que nos evoca por la imagen de un objeto la imagen de otro que está vinculado o lo estaba de algún modo al primero. No es necesario que el objeto al cual vincula la fuerza de la imaginación la imagen del otro esté presente, sino que puede también estar presente simplemente en la representación”²⁸.

Asimismo se habla de imaginación productiva y de imaginación reproductiva. Con la “imaginación productiva”, también llamada “imaginación superior”, *“la fantasía creadora, no está al servicio de situaciones y determinaciones del ánimo accidentales, sino al servicio de las ideas y de la verdad del espíritu”²⁹*. Y, en cierto modo, contrapuesta a esta imaginación, se habla de “imaginación reproductiva”³⁰, que consiste en repetir imágenes de lo que ya se ha percibido. Aunque en la imaginación reproductiva sucede que *“toda captación de un objeto implica la perspectiva desde*

26. STEINER, George: *Tolstói o Dostoievski*, Biblioteca de Ensayo Siruela, Madrid, 2002, p. 13.

27. Acordándose de Rilke *“Las manzanas de Cézanne representan la última resistencia a la desmaterialización que amenazaba al mundo entero”*. En TOLLINCHI, Esteban: *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan (Puerto Rico), 2004, p. 658.

28. HEGEL G.W. Friedrich: *Propedéutica filosófica*, (Eduardo Vásquez, trad.), Editorial Equinocio, Caracas, 1980, p. 19.

29. *Ibidem*, p. 150.

30. Matthew Lipman habla de que la imaginación puede ser “trivial”, “repetitiva”, “artificial” e “improductiva”. Véase en LIPMAN, Mathew: *Pensamiento complejo y educación*, Ediciones de la torre, 1998, p. 275.

la cual se aprehende”³¹. En este sentido no hay tanta distinción entre la imaginación creadora y reproductiva, ya que la imaginación actúa como un todo:

*“La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consiste en producir –en sentido amplio– imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, intuitivo, pulsional, afectivo, etc. (...)”*³².

Resulta muy común la idea de que cuando imaginamos alguna cosa ésta no está presente, es una ausencia. Cuando decimos ¿cómo te imaginas la guerra?, no estamos tratando de inventar una nueva o innovadora guerra, sino que se trata de “hacerse una imagen” de lo que nunca se ha visto con los propios ojos, de lo que nunca se tuvo delante. Pero al contrario de ser incapaces, sí podemos hacer(nos) una idea de ella, ya que hemos visto pinturas, fotografías, videos, películas, leído libros, algunos ilustrados, que detallan antiguas y nuevas formas de guerrear. En este caso, la imaginación se mezcla con los recuerdos del sujeto, poniéndose en marcha la llamada imaginación *mnémica* (proveniente del pasado), que desencadena imágenes proyectadas en el futuro.

Se podría decir que la imaginación tiene la facultad de “recrear imágenes en la cabeza”. Entonces, cuando el testigo hace el ejercicio de imaginar la guerra, las “imágenes recreadas” son modificadas por su propia experiencia, las relaciones imaginativas que el testigo hila son muy diferentes. Otra cosa es cuando el sujeto ha experimentado la guerra, la vivencia de una situación disruptiva (como vimos en el capítulo segundo de la primera parte de esta tesis), añade todo tipo problemáticas, de marcas, de heridas, que conforman una imagen muy distinta a la imagen conformada sólo “de oídas” (a través de representaciones y relatos).

En mitad de la década de los años treinta del siglo pasado, el filósofo francés Jean Paul Sartre (1905-1980) escribe su ensayo titulado *La imaginación*. En él se apoya en concepto *husserliano* de la “intencionalidad”³³ para afirmar que “una imagen es una realidad ausente, revelada en su ausencia misma a través de un objeto que sirve de soporte analógico atravesado por una intención”³⁴. Dicho de otra manera, el proceso imaginativo supone siempre un punto de vista que hace presente, mediante la imagen, un hueco. Pero, “la imagen es imagen de algo. Nos encontramos, pues con una referencia intencional de una cierta conciencia de cierto objeto (...) la imagen es una estructura intencional”³⁵.

En este punto, sirva como ejemplo la experiencia bélica del escritor español Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), que vivió en un contexto de contrastado interés por las informaciones, las habladurías, los cuentos, las historias e historietas sobre la guerra, momento en el cual según algunos autores se consolidaba la

31. LAPOUJADE, María Noel: *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1988, p. 21.

32. *Ibidem*.

33. Véase el capítulo 4 “Husserl” en SARTRE, Jean Paul: *La imaginación*, (Carmen Dragonetti *Propedéutica filosófica*, (Eduardo Vázquez, trad.), Sarpre, Madrid, 1984 (1936), pp. 177-199.

34. *Ibidem*, p. 15.

35. *Ibidem*, p. 186.

tradición de la “pintura de historia”³⁶.

El 11 de diciembre de 1859, Alarcón espera en la ciudad de Málaga para partir rumbo a la Guerra de África como soldado y periodista. Ese día escribe:

*“Al fin, amaneció el día de nuestro embarque, después de un mes de angustiosa expectativa! ¡Al fin vamos a participar de los peligros y de las glorias de nuestros hermanos que luchan y mueren como leones al otro lado del Estrecho! ¡Al fin se mecen las naves, prontas a surcar las rebeldes olas y transportar al tercer cuerpo del ejército de África al teatro de la guerra!”*³⁷

Antes de ir, puede “construir” la imagen de lo que allí se encontrará. “La imaginación es una actividad temporal orientada fundamentalmente al porvenir”³⁸. Va a participar, a sus veintiséis años, de peligros pero también de glorias, junto a combatientes que serán sus hermanos mientras dure la contienda, que luchan valientemente y mueren como leones (¿cómo mueren los leones? Este animal como paradigma de un luchador heroico), y sobre todo va al teatro, al espectáculo de la guerra, como espectador y como actor, porque qué es la guerra sino un teatro, cuando estás lejos, cuando se está a punto de zarpar y cruzar los pocos kilómetros que separan la costa española de la marroquí. En sentido amplio, se entiende por imaginación algo así como la capacidad de producir imágenes.

Pero las imágenes producidas en la imaginación son solapadas por la visión de lo imaginado, que las embadurnan en mayor o menor medida con el aceite oloroso de la experiencia. Y entonces Alarcón, ya de vuelta en Madrid, el 15 de abril de 1860 vuelve a escribir:

*“He dado cima a la penosa y ardua tarea que me impuse en Málaga hace cuatro meses y que ha llenado desde entonces todos los momentos de mi vida. He llegado al término de mi larga e inolvidable peregrinación. He dado fin a este libro, empapado en mi sudor, en mis lágrimas y en mi sangre; (...)”*³⁹

Aunque el texto de Alarcón está “empapado” de su “amor patrio y de [su] mi afición a las artes y a las letras”⁴⁰ (como él mismo escribe en la conclusión), de vuelta en Madrid, escribe y añade palabras traídas a la fuerza por la experiencia de la guerra. Palabras distintas a aquéllas que escribió con la expectación del embarco que le llevaría, según imaginaba, a participar en “las glorias”. Y entonces sucede que ve, se vuelve testigo ocular, y al recordarlo aparecen otras palabras, como “penosa” e “inolvidable peregrinación empapado de sangre y lágrimas”. Y, además deja de

36. Véase el catálogo de la Exposición: *El siglo XIX en el Prado*, Edición Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007. Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado entre el 30 de octubre de 2007 y 20 de abril de 2008.

37. DE ALARCÓN, Pedro Antonio: *Diario de un testigo de la Guerra de África*, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, Madrid, 1859, p. 5. Es interesante el subtítulo de este libro: “Con vistas de batallas, de ciudades y personajes, tipos, trajes y monumentos, con el retrato del autor y de los principales personajes, copiados de fotografías y croquis ejecutados en el mismo teatro de la guerra”.

38. LAPOUJADE, M. N.: *op. cit.*, p. 241.

39. DE ALARCÓN, P. A.: *op. cit.*, p. 290.

40. *Ibidem*.

utilizar las palabras “teatro de la guerra”. Suponemos que su estancia allí no ha sido una figuración, y los que morían a su lado no eran figurantes sino como él mismo escribe, “*amigos que me arrebató la muerte*”⁴¹.

1.2 Las imágenes inmateriales del testigo

El testigo imagina, ve, guarda en su memoria y después recuerda, pero también vuelve a ver, y vuelve a recordar, y sigue imaginando. Por supuesto, los verbos ver, imaginar y recordar no son acciones estancas, y tampoco sucesivas en el tiempo, sino que están íntimamente intrincados, se relacionan. El acto de *ver* se convierte en una relación.

En estos tres momentos entrelazados, las imágenes llamadas *no materiales* aparecen y desaparecen, se solapan, se pierden, se modifican y se inventan. La acción del testigo viene dada por complejos procesos culturales, contextuales y psicológicos. En este sentido no son distintas a las imágenes llamadas *materiales* (es decir, imágenes que para que se *den* deben estar supeditadas a un dispositivo de muestra, un cuadro, una fotografía, una pantalla, etc). Se trata de “*imágenes asociadas al pensamiento o al discurso*”⁴², escribe W. J. T. Mitchell, por lo tanto también estas imágenes *instaladas* son producto de una relación.

Este primer *ver*, ubicado dentro de los preliminares, trata de cómo el testigo se imagina la guerra sin haber estado presente en ella. Consistiría en ver “cuánto” y “de qué” forma este “material” *inmaterial* está presente en la conformación definitiva de su visión de la guerra.

Del inventario propuesto por Fernando Zamora Águila⁴³ de tipologías posibles sobre las llamadas “*imágenes inmateriales*”⁴⁴, son útiles para esta tesis tres grupos:

1. Imágenes a partir de percepciones o sensaciones. La pregunta sería ¿existen los recuerdos como imágenes? En 1978, Stephen Kosslyn, Thomas Ball y Brian Reiser realizaron algunos experimentos que consistían en pedir a participantes que memorizasen una especie de mapa del tesoro con algunos elementos, un lago, una choza o un árbol. Seguidamente, se pedía que situasen un punto cerca de estos elementos, para después volverles a solicitar que movieran el punto a otro elemento, concluyendo que, el

41. *Ibidem*.

42. MITCHELL, W. J. T.: “¿Qué es una imagen?” en GARCÍA Varas, Ana (Ed.): *Filosofía de la imagen*, Publicaciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, p. 116.

43. Enumeración tomada de ZAMORA Águila, F.: *op. cit.*, pp. 152-153.

44. Dividas en dos grupos: 1) las imágenes alucinatorias, donde encontramos las imágenes *hipnagógicas* (en estados de semiconsciencia, entre la vigilia y el sueño), *hípnicas* (experiencia del sueño), *alucinatorias* (como consecuencias patológicas), de *alucinamiento perceptivo* (en condiciones de aislamiento prolongado), de *estimulación rítmica* (en una situación de estimulación rítmica); y 2) imágenes relacionadas con la percepción: *imágenes consecutivas* (son imágenes que subsisten después de un estímulo que ha desaparecido), *imágenes consecutivas de memoria* (visión taquiscópica, “*se almacena en la memoria un «icono» que tiene apariencia de fenómeno sensorial*”) y las *imágenes eidéticas*. *Ibidem*, p. 151.

tiempo que tardaban en moverlo se relacionaba con las distancias en el mapa. Estos resultados (entre otros experimentos) llevaron a hablar de las cualidades “fotográficas” de la memoria⁴⁵.

En este sentido se introducen las imágenes *eidéticas*. Estas imágenes son una tipología de imágenes visuales que el sujeto es capaz de *mantener* durante aproximadamente treinta segundos. Cuando se cierran los ojos las imágenes pueden visualizarse mentalmente, de algún modo se suele decir que estas imágenes se “*proyectan frente a la persona*”⁴⁶. Un sujeto que aún no ha ido a la guerra no puede cerrar los ojos ante ella, pero sí ha estado delante de otros productos que la han representado. En los experimentos de las imágenes eidéticas “*el sujeto describe la imagen del objeto ya desaparecido como provista de una nitidez y riqueza de detalles, incluso en colores, semejantes a las del objeto mismo*”. Por otro lado, la expresión “tener una memoria fotográfica” tiene su germen en la idea de que la fotografía se inventó para sustituir el “*arte de la memoria*”⁴⁷. Cuando a finales de los años treinta del siglo XIX, la técnica fotográfica comienza a expandirse, de algún modo se está dando el pistoletazo de salida para la confrontación entre el documento fotográfico contra el testigo presencial.

También se habla de *post-imágenes*. Se pueden definir como sensaciones ópticas que aparecen después de una estimulación visual. Pueden ser post-imágenes negativas (se estimula el ojo durante un tiempo y luego se mira una superficie blanca y “aparece” la imagen “complementaria”), o post-imágenes positivas (los ojos son estimulados por una intensidad lumínica y al cerrarlos se continúa viendo)⁴⁸.

2. Íntimamente relacionada con el primer grupo, tendríamos los recuerdos, es decir, con el matiz que en este caso se trataría de imágenes que se orientan hacia el pasado. Los recuerdos son construcciones, es decir, están contaminados por la “*amnesia de la fuente*”⁴⁹. En este sentido, y como ejemplo de los muchos que se pueden poner, en 2007 se publicó un sugerente libro elaborado con los testimonios dados por los niños que vivieron la dictadura argentina (1976-1983). Hugo Paredero realizó un extenso trabajo de campo en 1984, encontrando testimonios como el de Guido Diego González, de doce años que recordaba aquellos días del siguiente modo: “*Jugábamos a eso del civi-mili. Eran civiles y militares, y jugábamos a que íbamos a manifestaciones y venían y nos agarraban y nos ponían presos en una prisión con todas las*

45. COON, Denis: *Psicología*, Internatonial Thomson, S.A., Ciudad de México, 2005, p. 340.

46. COON, D.: *op. cit.*, p. 151.

47. CATALÀ Doménech, Joseph M.: *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*, Los libros de Fundesco. Colección impactos, Madrid, 1993, p. 50.

48. GONZÁLEZ Morcillo, Carlos (editor): *Tecnologías Libres para Síntesis de Imagen Digital Tridimensional*, Creative commons, 2006, p. 69.

49. Se detallan casos y experimentos realizados por Elizabeth Loftus y John Palmer sobre cómo se “construyen” los recuerdos en MYERS, David G.: *Psicología*, Editorial Médica Panamericana, Bueno Aires-Madrid, 2007, p. 372-380.

*torturas y las picanas que tenían los policías y los militares*⁵⁰.

3. Imágenes a partir textos (verbales o escritos). Aquí podemos situar las imágenes generadas por descripciones, los llamados ejercicios eufrásticos, y las imágenes concernientes al fenómeno de la hipotiposis⁵¹. Desde los ámbitos literarios se las ubican dentro de las llamadas “figuras retóricas” (es sugerente que se las llamen “figuras”), definidas como “*cualquier tipo de recurso o manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos*”⁵², es decir, “figuras” como la metáfora, las metonimias, la sinécdoque, etc. De este modo, nos acordamos que la metáfora⁵³ significa etimológicamente, transporte. Hay que sobrepasar el lenguaje, traspasarlo, ¿para estar cerca de las imágenes? La respuesta parece afirmativa. No obstante sí que nos parece más seguro que a través de la metáfora se entra por otra puerta al significado, ampliándolo, extendiéndolo, dilatándolo. “*Desde sus inicios, el concepto de la metáfora se presenta, pues, como el de un instrumento adecuado para traspasar los límites impuestos por la forma literal del lenguaje.*”⁵⁴ Max Black habla de la producción de imágenes de la metáfora utilizando los términos “foco” y “marco”, entendidos éstos como: el “foco” son las palabras utilizadas metafóricamente; y el “marco” se trata de las palabras que no son metáfora⁵⁵.

Las imágenes inmateriales funcionan como un ungüento visual que completa los huecos de la percepción y del entendimiento. En un lugar como la guerra, donde las leyes han desaparecido, y se despoja a los presentes, a los testigos, a los participantes “*de las superposiciones posteriores de la civilización, y deja de nuevo al descubierto, al hombre primitivo (...) [En un lugar como la guerra donde se] nos presenta a los extraños como enemigos a los que debemos desear la muerte*”⁵⁶, en este contexto de vacío cultural e histórico, surge con urgencia la necesidad de rellenar los huecos producidos por la perturbación de estar ante la muerte. Además de ser el suelo donde pisar cuando la tierra se hunde bajo los pies, las imágenes inmateriales sirven para unir y relacionar. Son los elementos imprescindibles en el desciframiento de lo que ocurre en el acontecimiento y, en parte, ayuda a explicar cómo un sujeto que está bajo peligro de muerte puede ponerse a pintar.

La capacidad de retener, de memorizar, de recordar, de asimilar, de aprender, de evocar, de aludir, implican siempre un sostén, una red protectora ante el abismo.

50. PAREDERO, Hugo: *¿Cómo es un recuerdo?: la dictadura contada por los chicos que la vivieron*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2007, p. 140.

51. Véase el apartado 2.4.1 de esta parte de la tesis. La organización del material verbal tiene la capacidad de “suscitar imágenes”.

52. GARCÍA Barrientos, José Luis: *El lenguaje literario: las figuras retóricas*, Arco Libros, Toledo, 2007, p. 10.

53. Véase también BELKIN, Arnold: *La imagen como metáfora*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

54. MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 97.

55. MAILLARD, Ch.: *op. cit.*, p. 101.

56. Freud citado en DIDI-HUBERMAN, George: “El gesto fantasma” (Claude Dubois y Pilar Vázquez, trads.) en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, N°4, 2008, p. 282.

1.3 Imaginad ese mundo... el envolvimiento de las imágenes

“El desarrollo de altas velocidades técnicas dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto a la percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia”⁵⁷.

Paul Virilio, *La estética de la desaparición*

En los preliminares, es decir, cuando se imagina la guerra sin haber estado en una, participa del proceso, entre otras cosas, aquello que se conoce con anterioridad. ¿Cuánto de lo que imaginamos de la guerra está en relación con lo que se ha visto a través de la proliferación de todo tipo de imágenes pictóricas, relatos literarios o producciones audiovisuales?

Las relaciones que dan forma a las imágenes inmateriales, que acabamos de ver, hay que ubicarlas en un contexto de oferta masiva de imágenes enmarcadas, encuadradas, inscritas en todo tipo de soportes y dispositivos inventados para su muestra. Desde los años sesenta resulta imprescindible situar al individuo que imagina la guerra, en un contexto constante de flujos interminables de estímulos visuales. El acto de “ver mentalmente”, de concebir, de poner en marcha la relación que llamamos imagen mental, está rodeado hasta la extenuación de pantallas.

En la tercera era propuesta por José Luis Brea en su libro *Las tres Eras de la Imagen*, que el autor denomina *e-imagen*, las imágenes son omnipresentes. Esta ubicuidad de las imágenes (digitales) tiene mucho que ver con *la forma de darse*. Por esta razón el autor habla de las “1.000 pantallas”⁵⁸, que son los lugares, los dispositivos necesarios para que éstas hagan su aparición.

En el mismo texto, Brea describe “nuestro mundo” como “un gran concierto disonante”. Donde “«ver» es una operación selectiva”⁵⁹ ya que las imágenes han inundado todo, están por todas partes, nos acompañan, nos sirven de apoyo, invaden todas las facetas de la vida. Éstas son los “habitantes obsesivos de todos los lugares”, son ubicuas. Allí donde nos topamos con una de ellas está “el estar de otra”⁶⁰. Si las imágenes están organizadas en el tiempo y a la vez son organizadoras del tiempo, escribe José Luis Brea, en la actualidad asistimos a una “vorágine de las narrativas-luz (...) como una especie de magma primigenio donde todo se cruza con todo, «caosmos»”⁶¹, a la vez el caos y el cosmos (como “conjunto de todas las cosas creadas”, que nos dice el diccionario), una especie de constelación que agruparía la totalidad sin una aparente organización, una especie de vida dentro del fieltro, donde el fuerte tejido se compone de cientos de millones de hilos mezclados, revueltos infinitamente.

En este sentido, las operaciones de la imaginación consisten en una construcción imparable, donde la existencia con incontables emisores y receptores (ni si-

57. VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, p. 120.

58. BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*, Akal Estudios Visuales, Madrid, 2010, pp. 69-70.

59. *Ibidem*.

60. *Ibidem*.

61. *Ibidem*.

quiera estos roles están claros, pudiendo darse los dos a la vez), donde una “*concurrentencia entrelazada de terminales de emisión y lectura*”⁶², provoquen un ovillo de venas transmisoras de imágenes y mezcladas con las posibilidades de ser leídas, una y otra vez hasta descubrir que no hay límite, porque los márgenes se re-elaboran continuamente para convertirse en centros, o en nuevos centros, que quedan viejos y asumidos en el momento de su aparición. El testigo imagina envuelto en esta maraña de surgimientos y de desapariciones de imágenes.

Al final de este pequeño texto, Brea nos insta a imaginar el mundo-de-imágenes que compartimos en la actualidad que, en última instancia, consiste en imaginar cómo se configuran las imágenes *dentro* de los procesos que llamamos, con cautela, “imaginación”:

*“Imaginad ese mundo de electricidades nomádicas, superpoblado de imágenes, cruzado hasta la saturación por sus proyecciones catódicas, lanzadas en todas las direcciones”*⁶³.

De esta forma, en el momento que hemos llamado los “preliminares”, el testigo está sumido en este mundo de proyecciones multidireccionales. Un mundo “superpoblado”, con atrofia, con exceso, donde las imágenes fluyen enviadas desde todas las direcciones y hacia todos lados. Se vive, y se imagina, en medio del *fuego cruzado* de imágenes.

Se trataría de un mundo con multitud de pantallas, donde aquél que imagina la guerra está envuelto en una madeja formada por las representaciones de ella. En este sentido, la persona que nunca estuvo en la guerra, sí podría afirmar que es testigo del *mundo-de-la-imagen-guerra*. De este modo, el testigo es “puesto a ver” una y otra vez, delante de relatos, imágenes y descripciones, representaciones de guerras pasadas y actuales que pasan a formar parte de la concepción que se tiene de ella y de sus circunstancias. El testigo imagina algo que no se ha experimentado, y lo hace apoyado en un flujo constante de “prótesis” visuales dadas a través de una multitud de pantallas.

En los preliminares de proceso del testigo, aquél que se enmarca entre el experimentar y el contar, entre el ver y poner a ver, el testigo va *cargado* de imágenes ya vistas. Los preliminares, los preparatorios están llenos de imágenes de todo tipo, pequeñas entradas donde se elabora el “*testimonio (...) abriendo esa pequeña puerta del instante*”⁶⁴ pasado, que no se puede revivir, pero sí, apenas, vislumbrar.

62. *Ibidem*.

63. *Ibidem*.

64. *Ibidem*, p. 44.

1.3.1 Imaginar desde la ficción (de los productos audiovisuales)

“Hay lo que yo he visto muchas veces y paralelamente lo que otros me han asegurado ver (...) Hay lo que yo no he visto más que muy raramente y no siempre he querido olvidar o no olvidar (...) hay lo que, gustando mirarlo, no me atrevo nunca a verlo (...); hay lo que otros han visto, dicen haber visto, y que por sugestión consiguen hacérmelo ver; hay también lo que veo distintamente a como lo ven los otros, e incluso lo que comienzo a ver que no es visible”⁶⁵.

André Breton, *El surrealismo y la pintura*, 1941

Breton comienza con “hay lo que he visto muchas veces” y acaba con “ver lo que no es visible”. Aunque no perdamos de vista el momento y, por lo tanto, el régimen visual en que fue escrito este texto, nos interesa ver, en forma de hipótesis, si en el “ver muchas veces” podemos encontrar aquello que, en principio, “no es visible”. Si consideramos la visión como un *constructo*, donde los elementos que forman la trenza visual se anulan, y a la vez, se multiplican, es decir, si entendemos el acto de ver como una especie de palimpsesto donde se superponen capas y capas de material visual, ¿de qué forma las imágenes se “influyen”, se contaminan, se relacionan entre sí?

Para aquél que nunca estuvo en la guerra, y que se propone imaginarla, tiene a su disposición una gran variedad de producciones audiovisuales que la *muestran*. Algunas de ellas avisan que lo que uno se dispone a ver es una ficción, otras anuncian que se basan en hechos reales, otras utilizan imágenes de archivo, y, en muchas ocasiones, el relato se compone desde el difuso límite entre la realidad y la ficción. De este modo, las imágenes de la industria cinematográfica y las imágenes de los medios de información audiovisuales se solapan, se superponen, se complementan. Se trata de un borroso y constante proceso de elaboración, donde se dan cita la producción, la transmisión y la recepción.

Podríamos ver muchos ejemplos de este borroso límite. Desde prácticas artísticas se ha jugado con él para evidenciar la *artificiosidad* de los discursos que se usan y se comparten, en este sentido en la última parte de esta tesis trataremos los casos de Jeff Wall y su obra *Dead Troops Talk* (1992) y de Eric Baudeleire y su obra *The Dreadful Details* (2006). Pero ahora, en este apartado, veremos algunos ejemplos cinematográficos (hay muchos) donde los realizadores trabajan desde esta indeterminada frontera entre lo real y la ficción. Veremos como, en ocasiones, con la intención de *confundir*, se rueda en espacios reales donde incluso actores hacen de ellos mismos recreando una situación trágica vivida anteriormente.

No hay que dejar pasar que las imágenes proyectadas sobre la pantalla blanca no son, únicamente, formas brillantes en la oscuridad de la sala. En este sentido, José M^a Ródenas Pallares habla del encuentro entre el espectador de cine y las

65. GONZÁLEZ García, Ángel, CALVO Serraller, Francisco, MARCHÁN Fiz, Simón: *Escritos de Vanguardia 1900/1945*, Editorial ISMO, Madrid, 2004 (1979), p. 495.

Fig. 1 “Pancho” Villa después de la Batalla de Ojinaga, en 1914



imágenes, lugar donde se da la complicitad de tres proyecciones⁶⁶: 1) la proyección física. La luz tropieza contra una superficie dejándonos ver el conjunto de haces de luz; 2) la proyección perceptiva. Comportamiento y respuesta sensorial y del reconocimiento formal del conjunto de estímulos configurados en la imagen, un estado de conciencia de “meternos en la historia”; y 3) la proyección cognitiva. El espectador colabora, dándose a la vez una mezcla de sus capacidades sensoriales, intelectuales, conocimientos, experiencias, fantasías, emociones, represiones y deseos.

Un caso ocurrente de cómo la realidad y la ficción se cruzan sucede a principios del siglo XX. En Estados Unidos existía afección por las noticias e imágenes de la denominada “Revolución Mexicana”, en contra de las políticas llevadas a cabo por el presidente Venustiano Carranza. Este interés provocó que *La Mutual Film Corporation* alcanzara un acuerdo con Francisco “Pancho” Villa para adquirir los derechos de imagen de los ataques coordinados por el jefe revolucionario. Contrato que hizo que llegaran importantes fondos para combatir en la Revolución.

De este modo, Villa (fig.1) esperaba que los operarios colocarán las cámaras antes de empezar sus batallas siempre coincidiendo con las horas de luz del día⁶⁷. Rodando así escenas reales de sus batallas. El General mexicano organizaba la lucha pensando en el lugar donde estaban situadas las cámaras. Podemos afirmar que el cine y sus necesidades técnicas lograron incorporarse a las maniobras belicosas del General Revolucionario.

En la película *The Life of General Villa*, dirigida por Christy Cabanne y producida por D. W. Griffith en 1914, aparece un “Pancho” Villa joven, interpretado por

66. RÓDENAS Pallares, José M^a. *La comunicación cinematográfica*, Badajoz, Colección Cine, 2000, p. 424.

67. LOCKE, Adrian: *La revolución del arte 1910-1940*, Turner, Mexico D.F., 2014, pp. 24-29.

el actor Raoul Walsh, y uno viejo interpretado por el propio Villa. Lamentablemente, gran parte de los rollos rodados de esta producción se perdieron⁶⁸.

Pero, ¿cómo podía actuar un espectador ante estas imágenes? La pantalla de proyección ofrecía una película, pero algunas de las secuencias eran acontecimientos reales que estaban cambiando la historia de México. El espectador estaba ante una especie de noticiario rodeado de montaje cinematográfico.

Delante de la ficción del cine, el espectador “colaborativo”, que propone Ródenas Pallares, es un vórtice de relaciones entre lo que ve y lo que conoce. Un nudo de correspondencias activado por la experiencia de estar delante de la película. Por lo tanto, de este modo la imagen de la guerra se configuraría como una construcción de imágenes ya vistas, dadas por los medios audiovisuales, sin poder identificar exactamente cuales son los aspectos dados por la ficción o los elementos tomados de la realidad.

Más tarde, en 1937, fueron inaugurados en Roma los estudios de cine y televisión *Cinecittá* (ciudad del cine). En 1943, Roma está tomada por las tropas alemanas y las instalaciones de *Cinecittá* funcionaban como un refugio, como hogar de muchos de los que trabajaban allí. Vivían entre los focos y las cámaras. Eran personas afectadas por las penurias de la guerra, por la desesperanza y por la tragedia.

Después de la Segunda Guerra Mundial apareció en Italia un movimiento cinematográfico llamado *Neorrealismo*, y bajo sus postulados se rodaron películas en los escenarios bélicos reales como ciudades derruidas, barrios llenos de metralla o edificios reducidos a esqueletos.

Proliferaron películas que partían de una inclinación social. Se trataba de hacer un tipo cine comprometido que sirviera de “*crónica o documento de la situación del momento*”⁶⁹. José Luis Sánchez Norieda enumera las características de este movimiento en Italia⁷⁰: 1) el *Neorrealismo* italiano tiene lugar en la inmediata posguerra; 2) abarca dos dimensiones: por una parte la estética que asciende la forma de captar la realidad, y por otra la ética que concibe esa realidad como verdad con la que hay que estar comprometido; 3) se entiende la ficción fílmica como una forma de documentación. Tratando de aprehender la realidad a través de la mirada directa; 4) no se trata de contar historias parecidas a la realidad sino convertir la realidad en un relato; 5) la *mostración* de la realidad, la verdad del ser humano, la sociedad y la historia; 6) el realismo de la imagen es moral porque evita la manipulación y lleva a la misma realidad; 7) no se busca entretener o buscar espectáculo, sino estar comprometido con esa realidad (con la reflexión sobre la transformación que exige); 8) austeridad en el empleo de medios técnicos; y 9) reacción al monumentalismo, a la mitología nacionalista, al heroísmo de los guerreros, las grandes figuras del pasado.

El director de cine italiano Roberto Rossellini (1906-1977) escribe que el *Neorrealismo* es un movimiento que siente curiosidad por los individuos, que tratan de

68. Véase el documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, dirigido por Gregorio Rocha en 2003.

69. NORIEDA SÁNCHEZ, José Luis. *Historia del cine (teoría y géneros cinematográficos, y fotografía y televisión)*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 248.

70. *Ibidem*.



Fig. 2 Roberto Rossellini, *Alemania año cero* (fotograma), 1948.



Fig. 3 Homs fue el epicentro de manifestaciones por la paz contra el régimen sirio desde que el conflicto estalló hace tres años. Hoy en día, la ciudad en ruinas y es asediada por el régimen sirio. Foto: Joseph Eid (Scanpix Copyright).

decir las “*cosas como son*”, darse cuenta de la realidad. Sin recurrir a lo extraordinario, sin ignorar la realidad “*cualquiera que ésta sea*”. El neorrealismo es una forma de verdad (“*El realismo para mí no es más que la forma artística de la verdad*”). Con una finalidad de describir lo que le rodea “*el objetivo vivo del filme realista es el mundo, no la historia ni la narración*” o el “*fin realista es pretender hacer pensar*”⁷¹. Aún, a día de hoy, algunas fotografías de zonas de conflicto recuerdan a algunos de los planos y tiros de cámara que eligió Rossellini.

En la película *Roma, ciudad abierta*, dirigida por Rossellini, comienza con un alegato a la imaginación:

*“Los hechos y personajes de esta película, si bien se inspiran en la heroica y trágica crónica de nueve meses de ocupación nazi, son imaginarios. Por lo tanto cualquier parecido con hechos o personajes reales es pura coincidencia”*⁷².

La película, rodada durante 1945, se estrena el 1 de enero del siguiente año. En ella se trata de lo acontecido en la ciudad entre 1943 y 1944. Algunos de aquellos que sufrieron el desamparo ante las fuerzas ocupantes, sirvieron como actores en la película, y después se volvieron a ver en la pantalla. Unos espectadores que se miran a ellos mismos recreando sus vidas, en este caso dentro de las estratagemas de la industria cinematográfica. También, en 1948 Rossellini rueda *Alemania, año cero* (fig. 2), donde vuelve a repetir las estrategias usadas en la anterior película (cuánto parecido con algunas imágenes que aparecen en los medios actualmente) (fig. 3).

Pero es de suponer que en el estreno de la película, la identificación de los espectadores debió de ser muy directa. Es fácil imaginar a éstos saliendo de las salas de proyección observando el mismo edificio derruido que vio en la pantalla.

Ejemplos de películas más cercanas en el tiempo tenemos como en 2001, en el estreno de la película *Pearl Harbour* (fig. 5), dirigida por Michael Bay. Esta película comienza con el famoso ataque japonés en una mañana de noviembre de 1941 (fig.4). El bombardeo dura 33 minutos y el espectador se siente inmerso en

71. Los entrecomillados de este párrafo están tomados de Roberto Rossellini: “Dos palabras sobre el neorrealismo” (1953). Artículo encontrado en NORIEDA SÁNCHEZ, J. L.: *op. cit.*, p. 261.

72. Guión de *Roma, ciudad abierta*, dirigida por R. Rossellini, 1945



Fig. 4 Fotografía del bombardeo a Pearl Harbour en 1941.

Fig. 5 A la derecha fotograma de la película *Pearl Harbour*, de 2001.

Fig. 6 Estreno película *Pearl Harbour* en la base de Pearl Harbor el día 21 de mayo de 2001.

el gran espectáculo de sonido e imágenes del ataque nipón en aquella base naval del Pacífico el 7 de diciembre de 1941.

El estreno de esta película es lo verdaderamente interesante para el papel del testigo que nos ocupa, porque sorprendentemente la película se estrenó en la base de *Pearl Harbor* el día 21 de mayo de 2001 (fig. 6) a bordo del porta-aviones más grande de la flota americana:

*“El preestreno en la isla de Oahu (Hawai) costó una millonada: tuvo lugar en el porta-aviones John C. Stennis en cuya cubierta se rindió homenaje a las (...) víctimas del ataque japonés”*⁷³.

Ese día, en forma de una estratagema comercial, se sitúa al espectador frente a una ficción sobre acontecimiento trágico en el mismo lugar donde éste ocurrió.

Esta película obtuvo en 2002 el *Oscar* a los mejores efectos de sonido “*destaca sobre manera en este espectacular filme sus efectos especiales logrados gracias a técnicas digitales*”⁷⁴. Su estreno no podía ser en otro sitio. En aquel lugar se volvía a escuchar el sonido de las bombas, a entretenerse durante ciento ochenta y cuatro minutos con el sonido de las explosiones, de los gritos y de las sirenas. Sesenta años después se volvió a escuchar, con un excelente montaje de sonido, la destrucción de la base. Una vez más, los límites se desvanecen, volver a oír dentro del porta-aviones estadounidense el sonido del ataque, cuanto menos, inquietar a los fantasmas que transitan en la imaginación.

En 2002, el director Roman Polanski rueda *El pianista*. La película comienza con el pianista polaco de origen judío Wladyslaw Szpilman (el nombre del pianista real, interpretado en la cinta por Adrien Brody), tocando *El Nocturno* de Chopin por la radio polaca cuando Varsovia fue bombardeada por Alemania el 1 de septiembre de 1939. Polanski, en la presentación del filme en Cannes, afirmaba:

*“(...) siempre supe que un día haría una película sobre este doloroso período de la historia polaca (...) Quería aproximarme a la realidad tanto como fuera posible y evitar cualquier simulación al estilo Hollywood (...) Además de mis propias experiencias también podría basarme en la autenticidad de la historia de Szpilman (...)”*⁷⁵.

73. *Ibidem*.

74. CAPARRÓS Lera, J.M.: *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Ed. Libros de cine. Rialp, Madrid, 2004, p. 79.

75. *Ibidem*, p. 257.

Fig. 7 Roman Polanski, Portada y contraportada de la BSO de la película *El pianista*, 2002



Polanski quiere contar su experiencia, lo que él vivió. Pero con actores, decorados, fotografía, guión y montaje. El pianista real y el actor tienen parecido físico entre ellos (fig. 7). Nos preguntamos si cuando era niño oyó hablar de Szpilman o conoció su historia después. O si los demás personajes también están basados en personajes reales, o solo están inspirados en personajes que existieron realmente.

En la portada y la contraportada de la banda sonora de la película de Roman Polanski, se hace una identificación muy curiosa de ese límite de la ficción y la realidad. El pianista real, el inspirador, y el pianista-personaje de la película juntos a la hora de “vender” la historia. El aceptable parecido entre Szpilman y Adrien Brody se transforma en parte de la confusión que crea ver los hechos vividos en recreación cinematográfica, y compartida con la colectividad. Para quienes no lo vivieron, ni siquiera habían oído hablar de Szpilman, el parecido no tiene importancia, hubiera valido cualquier actor. Pero ¿por qué Polanski elige a un actor que tiene parecido con el pianista real? ¿Está planteando, otra vez, el problema de introducir en un escenario recreado, lo que pudiéramos llamar (en voz baja) “intentos de realidad”?

Como vemos, algunas de las estrategias utilizadas para la elaboración de la representación de un acontecimiento utiliza elementos reales. Para ello, la realidad proporciona unas condiciones para la representación (actores, escenarios, localizaciones, etc.) que componen la ficción dada a los espectadores.

Como estamos viendo, las estrategias surgidas del binomio difuso ficción-realidad, son muy usadas en la industria cultural: películas basadas en hechos reales, documentales, falsos documentales, o experimentos extremos como *The act of killing* (*El acto de matar*) (fig. 8), rodado entre 2005 y 2011, y estrenado en 2012, producido por Werner Herzog y dirigido por tres directores Joshua Oppenheimer, Chistine Cynn y un director anónimo. El documental trata los sucesos ocurridos en Indonesia a mitad de la década de los sesenta del siglo XX. Donde hubo un golpe de estado precedido de una aniquilación de militantes, partidarios y familiares del partido que gobernaba entonces. Se calcula que hubo un millón de muertos. Los directores proponen a los paramilitares que llevaron a cabo la matanza que ellos mismos recreen sus actos. Éstos, aficionados a las películas de Hollywood, idean y ruedan secuencias basándose en géneros cinematográficos, en un intento de recordar cómo fueron los terribles acontecimientos que ellos mismos perpetraron. El documental es una sucesión de escenas donde los mismos

Fig. 8 Joshua Oppenheimer, Chistine Cynn, *The act of killing* (fotograma), 2012



protagonistas que cometieron los crímenes, en los mismos lugares donde éstos sucedieron, reviven el atroz acontecimiento al grito de ¡acción! y ¡corten!

Otro ejemplo sucede en 2008, año del estreno de la película *Claverfield* (fig. 9), en español se tradujo como *Monstruoso*, dirigida por Matt Revés. La película versa sobre unos amigos que celebran en el corazón de Nueva York una fiesta. El motivo de la reunión es el traslado fuera de la ciudad y por cuestiones de trabajo de uno de sus amigos, Rob Hawkins (personaje interpretado por Michael Stalh-David). Otro amigo, Hudson Plantt (que en este caso es interpretado por T.J. Miler) será el encargado de grabar a los asistentes al evento con la cámara prestada de su amigo. Es decir, hay una persona cuyo cometido es el de “documentar la noche”.

Comienza la fiesta. De pronto se oye un fuerte estruendo. Suben a la azotea a ver qué ha pasado y ven, entre los rascacielos un enorme incendio, que provoca una espesa nube de humo. Corren escalera abajo. Una chica que baja apresuradamente con todos los demás, lanza al aire una pregunta: “¿creéis que ha sido otro ataque terrorista?”⁷⁶. Nadie contesta. Salen del edificio y en la calle todos corren despavoridos.

Esta película está llena de referencias a los hechos del 11 de septiembre de 2001. Toda la película está grabada cámara en mano, y los movimientos son temblorosos y rápidos, en ocasiones, en los momentos más acelerados, no se distingue nada, pero en la imaginación de los espectadores resuena el “cortocircuito”⁷⁷ de 2001. Algunos de los planos de *Monstruoso* remiten a las imágenes que la CNN enviaba al mundo aquel 11 de septiembre. Desde la calle se muestran los edificios en contrapicado. De pronto, uno de ellos se derrumba y una enorme y espesa nube de polvo gris recorre rápidamente la calle.

Una masa de humo es un indicio de combustión, reclama preguntas, demanda causas, solicita un origen. En este caso la visión del humo funciona como una pantalla, orgánica y en suspensión, de proyección. Borbotones que se forman rá-

76. Guión de la película *Monstruoso*, dirigida por Matt Revés en 2008

77. GLUCKSMANN, André. *Dostoiévski en Manhattan*, Madrid, Ed. Taurus, 2002, p. 18.

Fig. 9 Matt Revés, *Claver field* (Fotograma), 2007



pidamente, para deshacerse, y así, en su evanescencia y urgencia, transformarse en otras nuevas formas grises en continuo cambio. La pantalla muestra un muro de formas movedizas que no deja ver a través de ella, solo el sonido indica que, tras la tapia visual, está la tragedia.

La retransmisión del acontecimiento se presenta como en una toma única, de movimiento rápido y visibilidad reducida, provocada por la urgencia de retransmitir en directo aquel acontecimiento incomprensible.

Monstruoso se basa en la supuesta grabación en vídeo sin montaje. Lo capturado en la cinta se verá después, cuando las imágenes sobrevivan y muestren la tragedia. La cámara de vídeo se presenta así como un refugio. Un lugar para dejar una nota de despedida ante la inminente muerte.

Al final de película se muestra a Rob refugiado debajo de un puente de Central Park, en breve la aviación va a bombardear toda la zona. Rob, con la cámara en la mano, se enfoca a sí mismo y declara a un público anónimo condensado en el objetivo de la cámara:

“Me llamo Rob Hawkins estoy en Central Park. Algo ha atacado Manhattan... Si consigues ver esto, ya sabes más que yo”⁷⁸.

Un fuerte estruendo y la pantalla en negro nos dice que la cámara ha dejado de grabar (durante toda la película tuvimos la sensación de haber encontrado la cinta, haberla rebobinado y visionado posteriormente). Aparentemente la escena del 11S (fig. 10) se repite, pero evidentemente no son la misma cosa, unas remiten a hechos reales pero son ficción, y otras parecen ficción pero son imágenes de hechos ocurridos realmente. Incluso, sobre otra película anterior, *Armageddon* dirigida en 1998 por Michael Bay, donde se puede ver las dos torres gemelas en llamas, Tonia Raquejo escribe:

“La ficción de ser así una vía de escape de lo real para convertirse en una premonición del próximo atentado. Como si ahora, por arte de magia, el simulacro de una acción

78. Guión de la película *Monstruoso*, dirigida por Matt Revés en 2008

Fig. 10 Derrumbe de una de las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Imagen difundida en directo por televisión ese mismo día.



*tuviese el poder de convocar la acción misma en el mundo real*⁷⁹.

Desde este punto, una pregunta parece oportuna ¿de qué modo la repetición de imágenes violentas funciona como un tamiz que condiciona la influencia de ellas en términos de afecto? Habría que diferenciar dos formas repetitivas: por un lado aquella que nos llevaría al ejemplo propuesto por Hal Foster cuando analizando *Desastre con ambulancia*, una obra realizada por Andy Warhol en 1963, donde repite dos veces una imagen de un accidente de tráfico, escribe:

*“(...) el primer orden de conmoción es tamizado por la repetición de la imagen, aunque esta repetición puede también producir un trauma de segundo orden, aquí en el nivel de la técnica, donde el «punctum» atraviesa la pantalla-tamiz y permite que lo real se abra paso*⁸⁰.

Por otra parte, la repetición no consistiría en imágenes simultáneas, dadas a la vez, sino de forma sucesiva que, de un modo u otro, se llaman entre ellas, repiqueando significados, implicadas unas en otras, encadenadas, en un constante proceso de construcción, el cual transforma de maneras muy diversas los efectos perturbadores causados por la visión de acontecimientos trágicos. Podríamos pensar en: ver una película + imágenes en tiempo real de la realidad (que parece película) + película (que remite a la realidad) + toda la conformación *escópica* del sujeto, es decir, toda la envoltura de ficciones y realidades visuales de un viaje, de ida y vuelta, que va de lo colectivo a lo singular y entre lo cultural y lo psicológico.

79. RAQUEJO, Tonia: “Before I kill you: emoción/razón y realidad/ficción en la violencia” en *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Ed. La balsa de la medusa, 2005, p. 260.

80.FOSTER, Hal: *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001, p. 140.

Fig. 11 Taryn Simon, *Zahra/Farah*, 2008, 2009, 2011. (Fotograma impreso y enmarcado 156,2 x 200,7 y texto impreso en la pared). Fotografía tomada por el doctorando.



En esta ocasión, atender a la repetición ofrece una oportunidad: no se trataría tanto de ver qué hay detrás de la nube de polvo y humo, sino más bien preguntarnos por qué seguimos viendo a pesar de ella.

Otro ejemplo oportuno de trenza entre imágenes reales y recreadas lo encontramos en el pabellón danés dentro de la 54 edición de la Bienal de Venecia, en 2011, allí se presentaba un proyecto expositivo titulado *Speech Matters*, comisariado por Katerina Gregos. Consistente en el trabajo de dieciocho artistas en torno al tema de la “libertad de expresión”. En una de las salas el espectador se topaba con una fotografía titulada *Zahra/Farah* (fig. 11) de la artista neoyorquina Taryn Simon (n. 1975). Una fotografía de gran formato acompañada por un texto impreso en la pared que reproducimos completo:

“Taryn Simon, Zahra / Farah

Actriz iraquí Zahra Zubaidi interpretando el papel de Farah en la película de Brian De Palma Redacted. Simon creó esta fotografía para servir como el marco final de la película De Palma.

Actualmente Zahra Zubaidi está buscando asilo político en Estados Unidos. Desde que apareció en la película, ha recibido amenazas de muerte de miembros de la familia y las críticas de los amigos y vecinos por su participación en la película que consideran pornográfica.

La película esta basada en la violación en grupo y asesinato de una niña iraquí de 14 años de edad, Abeer Qasim Hamza, por soldados estadounidenses a las afueras de Mahmudiya el 12 de marzo de 2006. La madre, el padre y la hermana de 6 años de edad de Abeer fueron asesinados mientras ella estaba siendo violada. Después de que los soldados se turnaron para violar a Abeer, le dispararon en la cabeza y su cuerpo fue incendiado.

Cuatro soldados estadounidenses del Regimiento de Infantería 502 fueron declarados culpables de delitos como violación, intento de violación y asesinato⁸¹.

81. Traducción propia del inglés.

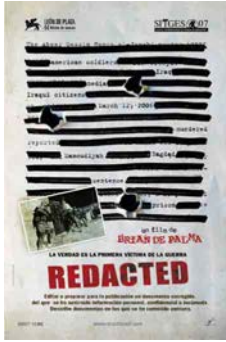


Fig. 12 Cartel promocional en español de la película *Redacted*, dirigida por Brian de Palma, 2007.



Fig. 13 Fotografías promocionales de *Redacted*, dirigida por Brian de Palma, 2007.



En la fotografía podemos ver a una actriz en el papel de un personaje dentro de una película, en este caso se trata de *Zahra Zubaidi* interpretando a Farah en el film *Redacted* (figs. 12 y 13), dirigida por Brian de Palma y estrenada en 2007.

La imagen de Simon no es una captura del metraje en el momento en que la adolescente aparece quemada, sino que ésta fue realizada para formar parte, como imagen estática, en los últimos fotogramas de la cinta antes de fundir a negro y dar paso a los créditos finales. Es al final, después de un título que dice “Daños colaterales”, donde el director introduce una serie de fotografías reales de niños iraquíes muertos por la violencia; en última posición coloca *Zahra / Farah*.

El realizador estadounidense elabora una película a partir de un ejercicio de montaje donde introduce, como si de una *matrioska* se tratase, distintas piezas audiovisuales unas dentro de otras, unas reales, otras no. Todas ellas, como en un gran mosaico, está compuesta por imágenes de distinta índole, capturas de *internet*, material de videocámara, videos de *youtube*, incluso la inclusión de un corto titulado *Barrage* (“Puesto de control”) realizado por Marc et Françoise Clement, realizadores que no existen, pero que De Palma se aprovecha de esta identidad inventada para incluir una pieza de planos fijos, que se contraponen al resto de la película que está rodada como si de un video aficionado se tratase. En el corto se muestra a soldados parando y revisando un automóvil que quiere cruzar un control. Las imágenes son acompañadas por la pieza musical *Sarabande*, tercer movimiento de la suite en Re menor HWV 437 de George Frideric Händel.

Más tarde, en una evaluación psicológica a uno de los soldados, Ángel Salazar, que en la película se le muestra grabando con su videocámara (su intención era la de hacer una pieza para presentarla en la escuela de cine), éste responde sobre su papel, cámara en mano, en la noche que sucedieron los hechos, él dice:

“Ya no puedo filmar. Hay cosas que no se deben ver, y aunque solo lo mires formas parte de ello. Eso es lo que todos hacen, solo miran y no hacen nada. Graban un vídeo para que otros lo vean y no hacen nada [se pone a llorar]”⁸².

Entre las frases “Si ves esto ya sabes más que yo” (del guión de *Monstruoso*) y “graban un vídeo para que otros lo vean y no hacen nada” (del guión de *Redacted*) la diferencia radica en la esperanza depositada en las imágenes. En los dos casos se trata de palabras que forman parte de un guión, pero entre ellos hay un guiño al debate actual sobre la relación existente entre las imágenes y sus consumidores.

82. Guión de *Redacted*, dirigida por Brian de Palma, 2007.

Capítulo 2. *Ver* (las hostilidades)

2.1 Testigo de dos blancuras

“El mundo, tal como lo vemos, está sucediendo”
Pablo de Tarso⁸³

“El ojo existe en estado salvaje”⁸⁴.
André Breton, *El surrealismo y la pintura*, 1941

2.1.1 La blancura cegadora de la guerra

“La explosión produce un destello cegador, de un blanco hiriente. Dependiendo de la potencia y de la altura del estallido, en varios kilómetros a la redonda muchas personas sufrirán pérdida de visión momentánea o de varias horas, trastornos oculares y hasta quemaduras de retina con ceguera permanente. Ni siquiera es necesario volverse hacia el resplandor para que éste moleste a los ojos, Si se está cerca, su propio reflejo es dañino. (...) Y si la explosión es de noche, cuando el iris está dilatado para que entre más luz a la retina, los casos de ceguera serán más dramáticos y se registrarán a mayores distancias del punto cero”⁸⁵.

Las armas nucleares, Jesús Torquemada

“El ciego había afirmado categóricamente que veía, salvado sea también el verbo, un color blanco uniforme, denso, como si, con los ojos abiertos, se encontrara sumergido en un mar lechoso. Una

83. Cita encontrada en VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, p. 6.

84. GONZÁLEZ García, Ángel, CALVO Serraller, Francisco, MARCHÁN Fiz, Simón: *Escritos de Vanguardia 1900/1945*, Editorial ISMO, Madrid, 2004 (1979), p. 495.

85. TORQUEMADA, Jesús: *Las armas nucleares*, Iepala Fundamentos, Madrid, 1985, p. 45.

amaurosis blanca, a parte de ser etimológicamente una contradicción sería también una imposibilidad neurológica, visto en el cerebro, que no podría entonces percibir imágenes, las formas y los colores de la realidad, tampoco podría, por así decirlo, cubrir de blanco, de un blanco continuo, como pintura blanca sin tonalidades, los colores, las formas y las imágenes que la misma realidad presentase a una visión normal, por problemático que resulte hablar. Con efectiva propiedad, de visión normal”⁸⁶.

José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*

Las explosiones atómicas, nos dice Jesús Torquemada, “producen un destello cegador de blanco hiriente”, una herida que no deja ver, que provoca ceguera, una ceguera blanca y brillante que coincide con la blancura que describen y afirman ver los ciegos de la novela de José Saramago. Ciegos que ven, pero lo que ven es un blanco totalizador que no deja espacio para nada más. El campo visual queda inundado por el color blanco. Los testigos declaran que siguen viendo claramente blanco, aunque sólo eso, la visión límite y excesiva provoca la invidencia de todas las demás formas y superficies coloreadas.

Realmente, ¿qué vemos cuando estamos “delante” de la guerra⁸⁷? ¿Qué vemos cuando tenemos la visión herida y su funcionamiento es doliente y defectuoso? La primera frase con la que Donald Hoffman abre su libro *Inteligencia visual*, posicionado en las ciencias cognitivas, es toda una declaración inicial:

“Usted es un genio de la creatividad visual, tiene un don tan perfeccionado que, para usted y para los demás, parece algo que no requiere esfuerzo alguno”⁸⁸.

Y dos líneas más abajo dice:

“Para invocar semejante poder, solo tiene que abrir los ojos”.

Abrir los ojos y ver. El poder de ver el blanco, que es herida e hiriente a la vez, y que no deja espacio para la visión de nada más. La posición de dejarse herir por aquello que se pretende ver, o dicho de otra manera, para ver la guerra es necesario herirse. El poder de ver aquello que nos duele es, en sí mismo, un procedimiento doliente. La visión de la guerra hiere, es una visión cegadora, paralizadora, una visión que coarta la experiencia del ver. De la misma forma, como le ocurrió a Edith, esposa de Lot, convertida en estatua de sal después de echar la vista atrás y mirar la destrucción de la ciudad de Sodoma, su ojeada la paralizó para siempre, petrificándola, volviéndola invidente en el mismo momento que cometió el acto de ver. De similar forma, el ver de la guerra paraliza, petrifica y produce pérdidas de visión.

86. SARAMAGO, José: *Ensayo sobre la ceguera*, (Basilio Losada, trad.), ed. Punto de Lectura, Suma de Letras, S.L., 2000, p. 36.

87. Es bueno, y no está de más, volver a precisar que nunca estuvimos en un acontecimiento bélico.

88. HOFFMAN, Donald: *Inteligencia visual. Cómo creamos lo que vemos*, (Daniel Menezo, trad.), Piadós Transiciones, Barcelona, 2000, p. 19.

Fig. 14 Christer
Strömholm, *Blind*, 1963



A finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta del pasado siglo, el fotógrafo sueco Christer Strömholm (1918-2002) viaja a Japón (entre otras partes del mundo), donde realiza una serie fotográfica que llama *Japan*. Ésta se compone por un conjunto de imágenes tomadas de las víctimas de la bomba atómica, acontecimiento sucedido dieciocho años antes. Una de ellas, titulada *Blind* (ciega) *Hiroshima* (fig. 14), consiste en un primer plano de una niña de pelo negro y vestida con un jersey con un botón blanco en el cuello. La niña mira a la cámara. Sus ojos son dos globos totalmente blancos, donde apenas se intuye un leve rastro de la situación de las pupilas. No solo con la imagen sino también con el título, Strömholm equipara guerra y ceguera. Ver la guerra incapacita para seguir viendo, ser testigo ocular de la guerra causa, de una forma u otra, ceguera. Y ésta se convierte así en testimonio donde, paradójicamente, su aparición en el cuerpo del testigo es un modo de contar que éste vio. La muestra de los ojos del testigo de guerra por parte de Strömholm se presenta como un modo trágico de probar las consecuencias de la guerra, pero también es la visión de un relato de sufrimiento.

D. A. Dondis habla de la visión como “una experiencia directa”⁸⁹, y cómo los datos de esa experiencia “en tiempo presente” proporcionan la forma más convincente de acercarnos a la realidad. “*Vemos lo que vemos*”, dice Dondis, la inmediatez se presenta así como el aspecto fundamental de la visión. Abrimos los ojos e inmediatamente vemos. Pero en el caso de los testigos de guerra, el acto de ver es también un acto dañino, que les hiere de por vida. El “vemos lo que vemos”, se podría matizar en una especie de “vemos a pesar de lo que ya hemos visto” o “vemos lo que vemos debido a lo que hemos visto”, o como en el caso de la fotografía de Strömholm, el testigo de guerra asevera: “no veo porque vi”.

Volviendo a la frase de Hoffman, “no requiere esfuerzo alguno”, tendríamos que añadir que, en caso de los acontecimientos bélicos, el esfuerzo no estaría referido al acto de abrir los ojos, sino al acto de cerrarlos. ¿Cómo cerrar los ojos heridos? ¿Cómo cerrar unos ojos que ya no tiene párpados donde guarecerse? ¿Cómo gestionar la mirada amarga y lesiva? La mirada de la guerra produce daños, heridas psíquicas y físicas, producidos por la puesta en marcha del “don de la visión”, que diría Hoffman.

Este autor propone que la visión no es un proceso de estímulo-respuesta (que estarían dentro de los postulados del *Conductismo*) sino “un proceso inteligente de construcción activa”⁹⁰. En este sentido la visión del testigo se presenta como una continua construcción que suma lo visto a lo que ve en ese momento. La particularidad radica en la naturaleza límite de lo que ve; esa visión, como hemos señalado, es un proceso que daña desde el primer momento. En ese proceso dañino el testigo echa mano de lo conocido, de lo antes visto.

El ojo herido está defectuoso tanto para mirar la escena bélica como para mirar el cuaderno de apuntes. Como hemos visto se trata de un ojo afectado, que contiene bajo las sombras del dolor los efectos de la visión. El ojo del testigo de guerra es un ojo lastimado por la situación agresiva a la que es sometido.

89. DONDIS, D.A.: *Sintaxis de la imagen*, (Justo Beramendi, trad.) Comunicación Visual, Barcelona, 1973.

90. HOFFMAN, D.: *op. cit.*, p. 13.

Dando un salto hacia atrás en el tiempo, en el s. XVII, el astrónomo⁹¹ y matemático alemán Johannes Kepler (1571-1630), ante la necesidad de resolución de problemas de sus indagaciones sobre astronomía, se percató de que muchas de las respuestas a algunas de las incógnitas que se encontraba, las localizaba en los desfases y erróneos ajustes derivados de los artilugios que usaba en la observación. Este fue uno de los motivos que le llevó a plantear ensayos sobre si los problemas de observación humana vienen también dados por el propio aparato de visión: el ojo. Es decir, ¿es el ojo un aparato perfecto? ¿Se da dentro de él la réplica exacta del exterior?

El ojo no es sólo una pantalla de proyección, sino que, en el momento de darse la visión, las imágenes entran en una compleja relación donde se conjugan muchos aspectos subjetivos. Kepler no se preocupó del antes y del después de la imagen *retiniana*, es decir, no se preocupó por los aspectos perceptivos, psicológicos, sensitivos y emocionales, que hace de la visión un proceso constructivo activo, como decía Hoffman; sino que su interés recaía en la visión física. “*El ojo es una máquina de representación*”⁹².

Descartes propuso en *La dióptica* (1637) diseccionar el ojo y verlo por dentro. Victor I. Stoichita lo utiliza para hablar de lo que él llama “*ojo metódico*”⁹³, y dice que empecemos por “*seccionar el órgano visual para poder observar la formación de las imágenes sobre la retina*”⁹⁴. Ver aquello que se “produce” en el aparato con el que vemos. Ver la guerra suspendida en el lugar donde se vuelve forma, donde se con-“figura”. Sería pensar en el testigo de guerra que, en el fondo de su ojo, puede ver las escenas “enmarcadas” de la guerra que le tocó vivir, pero con la dificultad de mirarse con los ojos diezmados.

El campo visual (desde la fenomenología)

A principios del siglo XX con la publicación de las *Investigaciones lógicas* de Edmund Husserl⁹⁵, se presentaba el tema complejo de la fenomenología⁹⁶. Cincuenta años después, en 1945 Maurice Merleau-Ponty escribe su *Fenomenología*

91. Es interesante que sea un astrónomo el que “se mire el ojo”, un mirador de estrellas, un observador de lo lejano, un vidente de lo que no es alcanzable con la mano, ni casi por el ojo.

92. STOICHITA, Victor I.: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, p. 153.

93. *Ibidem*, pp. 154-155.

94. *Ibidem*, p. 151.

95. Cita referida a Husserl: “*No vemos sensaciones de color sino cosas coloreadas; no oímos sensaciones de sonido, sino la canción de la cantante*” en PAREDES Martín, María del Carmen: Percepción y atención. Una aproximación fenomenológica en *Revista de Filosofía: El problema de la percepción*, vol. 14, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, p. 81.

96. Un análisis de esta complejidad es la “Introducción” del trabajo de SAN MARTÍN, Javier: *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Anthropos Editorial del Hombre,, Barcelona, 1987.



Fig. 15 Fotogramas de la película *El Quinto Elemento*, dirigida por Luc Besson, en 1997

de la percepción, donde define la fenomenología como “el estudio de las esencias”⁹⁷, y una de las esencias es la que corresponde a la percepción.

*“Se trata de describir, no de explicar ni analizar (...) Yo no soy el resultado o encrucijada de múltiples casualidades que determinan mi cuerpo o mi «psiquismo»; no puedo pensarme como una parte del mundo, como simple objeto de biología, de la psicología y la sociología, ni acercarme al universo de la ciencia. Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por la ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia”*⁹⁸

Pensemos, por un momento en estar, por primera vez, delante de algo que no sabemos que es. Es decir, pensemos en una “mirada ingenua [sabiendo que] para ver las cosas por primera vez hay que aprender mucho”⁹⁹. Imaginemos la visión de la guerra sin sus preliminares concepciones, y, en ese momento descubridor, una pregunta: ¿qué es lo que estoy viendo?, y alguien responde: la guerra. Un descubrimiento como el que tiene Leeloo (fig. 15), la mujer que encarna al “quinto elemento” en la película homónima. Al teclear en el ordenador “war” la pantalla le muestra por primera vez imágenes de conflictos bélicos y sus consecuencias. Leeloo, envuelta en tristeza, llora.

Desde un imposible, se trataría así de abrir los ojos y ver por primera vez. Entendida esta primera fase, meramente visual, como una actividad descriptiva,

97. MERLEAU-PONTY Maurice: *Fenomenología de la percepción* (Jem Cabanes, trad.), Es. Península, Barcelona, 1975 (1945), p. 7.

98. *Ibidem*, p. 8.

99. BOZAL, Valeriano (ed.): “Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos”, en *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, La balsa de la medusa, Madrid, 2005, p. 32.

donde el testigo realiza un ejercicio sin procesos cognitivos que modifiquen o alteren la visión. Es decir, sin que el hecho de ver ponga en marcha todo el mecanismo complejo de relaciones de la visión, Merleau-Ponty propone “volver a las cosas mismas”:

*“Volver a las cosas mismas es volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre (...) como la geografía de un paisaje (...)”*¹⁰⁰.

Y desde esta especie de primer estadio de la percepción, es sugerente pensar en la posibilidad de que quien va a la guerra solo percibe la “misma” guerra. Que aquello que el testigo ve son capturas en el fondo del ojo, atrapadas en un momento justo, sin el antes ni el después del proceso perceptivo, imágenes que se presentan como una descripción de la presencia del testigo “ocular” (sólo con los ojos) en el acontecimiento. Pero ésta es una descripción encerrada en un ojo que ha dejado de funcionar, un ojo blanco.

Por un momento, pensemos en una mirada “limpia” que experimenta (y ve) por primera vez las explosiones, los muertos, los heridos, el horror. Consiste en pensar el acto de ver restándole todo el conocimiento acumulado. Sólo cercando lo que el ojo ha visto en el presente. Fijándonos únicamente en lo que el ojo es capaz de “enmarcar”, y obviando todo lo que queda fuera, el poder hacer una descripción detallada:

*“(...) nosotros construimos mediante la óptica y la geometría el fragmento del mundo cuya imagen puede formarse, a cada momento sobre nuestra retina. Todo lo que se sale de ese perímetro, que no se refleja en ninguna superficie sensible, no actúa más sobre nuestra visión de que actúa la luz sobre nuestros ojos cerrados”*¹⁰¹.

Lo que no está dentro del perímetro, del marco, del cerco de visión es “lo que queda fuera”, de esta forma Merleau-Ponty habla del concepto de “campo visual”:

*“La experiencia no ofrece un mundo cercado de los límites precisos, rodeados por una zona negra, (...) La región que rodea el campo visual no es fácil de describir, es una visión indeterminada, una visión del «no se qué»”*¹⁰².

El campo visual es una merma pero, con él, el testigo presenta la afirmación de su presencia. Se puede decir “yo vi la guerra”, en ese ver está la disminución, el encuadre, la parcelación.

Sólo que lo enmarcado excede al momento de la captura, porque en “los preliminares”, la concepción que se tiene de la guerra inunda de imaginaciones, ideas preconcebidas, prejuicios, recuerdos, relatos, estereotipos, etc., que contaminan el acto de ver. Es decir, éste se conjuga, sin posibilidad de desligarse, con lo conocido.

100. MERLEAU-PONTY M.: *op. cit.*, p. 9.

101. Además Merleau-Ponty propone dos errores causa de esta perspectiva: primero, hacer de las cualidades de los objetos que percibimos “*elementos de conciencia*”, tratarla como una “*impresión muda*” que siempre tiene sentido; y segundo afirmar que el objeto y el sentido son “*plenos*”. *Ibidem*, p. 27.

102. *Ibidem*.

Yo vi, yo estuve

No obstante, a pesar de que la visión la entendemos como un acto que pone en funcionamiento toda una serie de relaciones, y por lo tanto es un acto constructivo, la propuesta fenomenológica implica un punto interesante para esta tesis: la afirmación “yo veo” implica “yo estoy”. Dicho de otra manera, “yo vi la guerra” también contiene “yo estuve en la guerra”. La *presencialidad* del testigo excede a la mera visión e incluye a todo el cuerpo y a los demás sentidos. En este caso, un testigo podría tener los ojos cerrados, pero en cambio puede oír, oler, saborear, notar la temperatura ambiente, cambios de presión por la altitud, dificultad al respirar, u otros aspectos que amplían la percepción vivida en presente¹⁰³. De este modo, por ejemplo, en la imagen de la niña ciega de Strömholm, además de los ojos, se pueden ver distintas marcas de heridas y quemaduras por la cara.

En un artículo de 2012, Sandra Pinardi afirma que Merleau-Ponty “*tiene la obligación de entender al hombre en su «estar ahí» en su «factualidad». Una experiencia anclada al «mundo de la vida»*”¹⁰⁴, es un saber de haber estado presente, de poder afirmar el recurrente “yo estuve allí, y lo que te cuento lo vi con mis propios ojos”. En este sentido la fenomenología se nos presenta como un lugar apropiado para pensar en el ver del testigo, considerado como un receptor que ve, entendiendo ese ver como anterior al “*cogito*”. En este sentido, escribe Pinardi:

*“(...) convierte así toda conciencia perceptiva en la percepción como vínculo originario entre el cuerpo y el estar-en-el-mundo”*¹⁰⁵.

Desde la fenomenología, la percepción de la guerra quedaría expuesta a un proceso muy reducido que involucra al que percibe y al mundo (en conflicto bélico). La cosa quedaría entre el testigo y la guerra, sin extensiones intelectuales y sin estructuras singulares (que tengan que ver con sus aspectos psicológicos o culturales). El cuerpo que siente y el mundo que se deja sentir o “*el cuerpo se «siente sintiendo»*”¹⁰⁶.

Por consiguiente, la visión está amparada en un cuerpo y un mundo que se envuelven entre sí, se entrelazan¹⁰⁷. Estar “en el ahí” es acontecer, es constituir el

103. PINARDI, Sandra: “Visibilidad, invisibilidad y expresión: reflexiones en torno a la «ontología del sentir» propuesta por Merleau-Ponty” en *Azafra Revista de filosofía*, vol.14, 2012 (“El problema de la percepción”), Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2012, p.50. En esta misma revista existe una interesante visión panorámica de la historia de la filosofía de la percepción, véase: WIESING, Lambert: “De las condiciones de posibilidad a las consecuencias de la realidad sobre la fenomenología de la percepción”, donde repasa autores como Thomas Reid, Herman von Helmholtz, Charles Sanders Pierce, Konrad Fiedler, Nelson Goodman o James J. Gibson.

104. PINARDI, *Ibidem*.

105. *Ibidem*, p. 51 Más adelante la autora se refiere a la “acción constitutiva” en la que de igual a igual se instituyen el hombre y el mundo.

106. *Ibidem.*, p. 51.

107. “*La carne es esta noción última y primera donde se articulan y revierten lo sintiente y lo sentido, lo visible y lo vidente, donde el cuerpo propio y el mundo de las cosas se abrazan el uno al otro*” en PINARDI, Sandra, *Ibidem*. p. 57.

acontecimiento. Desde esta perspectiva afirma Sandra Pinardi:

“La percepción es el tipo de vivencia intencional que nos pone en contacto con el mundo. En la percepción tenemos la captación de un objeto sensible que se da «en persona», es decir no como un signo, ni como una imagen definida del objeto real”¹⁰⁸.

Desde este punto de vista, vivirlo en persona, poder decir que se ha visto, quiere decir que el *ver* que “confiesa” el testigo es señal de haber estado “en presencia de”, nada más y nada menos.

2.1.2 La blancura de la tela. El testigo, el primer *espectador* de su testimonio

“Para hacer vivir al espectador en el centro del cuadro (...) es preciso que el cuadro sea la síntesis de aquello que se recuerda y aquello que se ve”¹⁰⁹.

V. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla y G. Saverini, *Los expositores al público*, 1912

El testigo puede y quiere presentar las pruebas. Necesita un proceso de muestra, es decir, necesita estar en otro acontecimiento: un lugar destinado para la declaración. En la sala de testificación el testigo pretende *dar a ver* la guerra, pero los asistentes a su testimonio únicamente verán su representación.

De este modo entramos en otro ver muy distinto: el ver la representación de la guerra, de la cual el testigo que estuvo en el acontecimiento y que realiza su representación es el primer testigo de la prueba que él mismo da a ver a los demás.

En el cruce surgido entre el hecho de *estar ahí* y el propio campo visual del testigo de un acontecimiento, tiene lugar el encuentro entre el sujeto y las cosas, en este caso, la cosas de la guerra. Este encuentro tiene, en términos visuales, una confluencia escorzada. Desde su posición el testigo ve una serie de escorzos cambiantes.

“El escorzo es una especie de proyección perspectiva que al visualizarla se interpreta en profundidad espacial; es la visión desde un punto de vista que da por resultado una reducción de las verdaderas magnitudes del objeto-modelo”¹¹⁰.

Con la metáfora del escorzo podemos ver claramente la reducción que supone mirar. La posición siempre implica un punto de vista concreto, y con él una percepción parcial. La mirada panóptica, aun si uno está subido en un alto desde donde mirar a los dos ejércitos enfrentándose, se vuelve irrealizable.

La definición de escorzo proporciona la posibilidad de encajar la escena en

108. PAREDES Martín, M. C.: *op. cit.*, p. 81.

109. GONZÁLEZ García, Ángel, CALVO Serraller, Francisco, MARCHÁN Fiz, Simón: *Escritos de Vanguardia 1900/1945*, Editorial ISMO, Madrid, 2004 (1979), p. 150.

110. AMO Vázquez, Juan: *Elementos de teoría de las Artes Visuales*, Colección Humanidades, Cuenca, 1993, p. 6.

una superficie más pequeña: la de la representación. La metáfora del escorzo nos sirve para introducir que, de momento, se trata de un cambio de escala, que *fuera* la escena a una superficie menor¹¹¹. Esta operación conlleva siempre la selección, la anulación de otras posibilidades escorzadas que, no obstante, siempre están al acecho de poder producirse¹¹².

La representación consiste, entre otras cosas, en acortar¹¹³, es decir, en disminuir sus distancias. Por consiguiente, el escorzo no se definiría como un resultado sino como una acción. El escorzo significa que la cosa representada ha sufrido una mengua. Para poder introducir aquello que vemos en el dispositivo de representación es necesario realizar un escorzo, descontar algunas partes. De esta forma, diría Husserl que la percepción pertenece al lado visto, donde se deduce que los lados invisibles están co-presentes en la experiencia de la percepción¹¹⁴. De esta forma, “(...) *el escorzo no es un trozo físico de la cara que se me ofrece (esto sería «aquello escorzado»); el escorzo es una vivencia intencional determinada que corresponde por esencia a las cosas espaciales en su darse*”¹¹⁵.

Se trata entonces de que el testigo, además de ver la escena, pretende dibujarla. A la experiencia de estar en campo de batalla se suma la experiencia de dibujar en el mismo lugar. La mirada del testigo se aplica a otra construcción: la imagen de un acontecimiento. En definitiva la acción del testigo que analiza esta tesis contiene en sí mismo dos actos de ver: por un lado su visión del acontecimiento; y por otro, la visión del propio testimonio que da a ver, y del que él mismo se presenta como el primer vidente.

Se confrontan la puesta en marcha de dos imágenes: la visión del acontecimiento y la representación del acontecimiento; por lo tanto, aunque son dos actos de ver, donde el ojo realiza la misma operación, no son evidentemente lo mismo. Una cosa es la guerra, y otra muy distinta son las representaciones de la guerra. El testigo de guerra, en su primer ver, es herido; el testigo de guerra, en su segundo ver, muestra, en un proceso de testificación cualquiera, la penumbra de su afección.

Tradicionalmente encontramos cómo, en algunas ocasiones, se ha tratado de pensar la representación desde un punto de vista meramente *perceptual*. En este sentido, podemos recordar a Johannes Kepler, citado en el anterior apartado, y que entendía el ojo como un mecanismo productor de imágenes, definiendo “visión” como “representación”. Suponiendo que el sólo “ver” es también un “hacer” imágenes. Equiparando, de algún modo, el ver de la naturaleza con el hacer del arte. De hecho a la formación de imágenes en la retina, proyectadas en el fondo del ojo, Kepler las llamó “*picturas*”¹¹⁶.

En este sentido es un modelo de ojo “inerte”, y la *pictura* o imagen proyectada

111. *Ibidem*.

112. MICIELI, Cristina: *Foucault y la fenomenología, Kant, Husserl, Merleau-Ponty*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003, p. 60.

113. CARDONA, Carlos Alberto: *La geometría de Alberto Durero: estudio y modelación de sus construcciones*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2006, p. 267.

114. HUSSERL, Edmund: *Meditaciones cartesianas*, (José Gaos y Miguel García-Baró, trads.), Fondo de cultura económica, México D.F., 2004 (1931), p. 83.

115. GONZÁLEZ Guadiola: *Heidegger y los relojes*, Ediciones Encuentro, 2008, p. 148.

116. ALPERS, *Ibidem*, p. 71.

en la retina es presentada como “pasiva”. El ojo funciona como una cámara oscura proyectando la imagen sobre la pared del fondo¹¹⁷. En cierta forma, se hacen coincidir tres formas de ver, o tres *veres*: el de lo natural, la proyección luminosa invertida dentro del ojo y la imagen pictórica. Con respecto al segundo estado, el de la proyección, a pesar de ser un momento lleno de impedimentos y complejidades, también proporciona la posibilidad de pararse y seleccionar aquellos puntos necesarios para la representación.

El historiador rumano Victor I. Stoichita (n. 1949), en su libro de 2001 *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, trae a colación a Descartes cuando éste habla de perspicacia, “*agudeza y penetración de la vista*”¹¹⁸, y de aquel pasaje que conjuga el mirar con el pensar, sugiriendo que aquél que intenta ver todo sólo consigue confusión, siendo necesario la precisión de un artesano para analizar las cosas. Es preciso entrenar el “*hábito de dirigir enteramente [la] su mirada sobre cada punto*”¹¹⁹. En el relato de Stoichita, este ojo preciso se contrapone al “*ojo curioso*”, ese que corre el riesgo de saturación, el ojo que tiende a la fatiga. Es aquí donde entra en escena la “*atención*”¹²⁰. El que percibe está atento a unas cosas en detrimento de otras.

El testigo de guerra que mira un papel en blanco para realizar un dibujo, ha debido de atender antes a algunos puntos elegidos en la visión de la escena que está viviendo, por ejemplo: ha mirado atentamente la forma con que salta la tierra después de la caída del obús, la inclinación del cañón del tanque, la estela blanca que deja en el cielo el cazabombardero, los cuerpos retorcidos de los muertos, la confusión de las trincheras, un ojo que atiende a los detalles, que pasa de un punto a otro una vez reconocido el primero, un ojo que trata de poner puntos de referencia que le capaciten para elaborar un testimonio.

Svelana Alpers, en su libro de 1983 *El arte de describir*, utiliza el modelo del ojo kepleriano y su denominación de “*pictura*” (recordemos, imagen producida en la retina), para analizar la prácticas pictóricas holandesas del siglo XVII, llevándola a denominarlas imágenes pictóricas descriptivas, y distanciándola de las corrientes italianas a las cuales enfunda en una generalidad de pintura narrativa con tintes temporales.

En la época y el lugar que trata Alpers, la cámara oscura ayudó a inmovilizar lo que nunca está quieto, ayudando a detener el mundo en una imagen proyectada, para que el pintor tuviera tiempo de atender a los pormenores de la imagen dada. Las imágenes descriptivas condensan el tiempo. La dimensión temporal está suspendida en pro de los pormenores de la escena en tiempo presente. Las imágenes se convierten en una parada en mitad del relato. Es como si se pudiera “congelar” la visión de la guerra.

117. Sobre el contexto de Holanda en el siglo XVII, Alpers suma los siguientes aspectos: la designación de imagen retiniana como *pictura*, más las experiencias visuales de la cámara oscura, más las novedosas prácticas pictóricas.

118. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “perspicacia”, en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid, 19ª Ed., 1992.

119. STOICHITA, V.: *op. cit.*, p. 152.

120. Véase al respecto de este término dentro de las propuestas fenomenológicas el artículo de PAREDES, M. C.: *op. cit.*, pp. 89-92.

Pero en nuestro caso el reflejo es evidentemente defectuoso, ya que un estruendo mortífero ha roto el espejo. Y la proyección del uso supuesto de la cámara oscura en el campo de batalla produciría una imagen deformada (fuera de forma). Alpers nos insta en su texto a acercarnos a un párrafo de una carta de Poussin donde se habla del “*locus classicus*”¹²¹, donde nos propone dos maneras de ver los objetos:

1. Lo que llama “*aspect*”, es decir, estar viendo los objetos, simplemente. Nos devuelve a Kepler y su imagen proyectada en la retina.
2. Lo que llama “*prospect*”, es decir, considerar a los objetos con atención. Es una operación racional que depende: del discernimiento del ojo, del rango visual y de la distancia del ojo al objeto (perspectiva).

La visión de la guerra tendría problemas en las dos formas: primero, el *aspect* es deficiente, la pantalla donde se proyectan las imágenes ha sido deteriorada; y segundo, en el caso de *prospect*, la clarividencia, la lucidez y el raciocinio que se le presupone al ojo ha pasado a ser una ceguera blanca y brillante, de la que hablaba Jesús Torquemada.

Y en este contexto, el testigo de guerra realiza una representación. Teniendo en cuenta que “*la representación no es una forma de visión, sino su transformación en una imagen visible*”¹²², el entrelazado entre el *aspect* y el *prospect*, es la puesta en común de insuficiencias, faltas y huecos.

Parece claro que el escorzo, como metáfora reductora, viene a situarnos en dos restricciones: la primera la espacial, regida por la perspectiva y sus normas; la segunda, intencional. Mucho más difícil de calzar en un marco reglado, ya que como hemos visto numerosas veces en esta tesis, la mirada de la guerra está repleta de obstáculos, inconvenientes, ideas preconcebidas, elementos modificadores, sin olvidar que todas estas palabras están atravesadas por la violencia.

Todas las pérdidas, las menguas, las reducciones, las mermas, las parálisis, las petrificaciones y las cegueras que la visión de la tragedia provoca, repercuten en la segunda visión: la de la representación. Desde esta ubicación de ausencias, la elaboración artística trata de, no tanto recomponer lo perdido, sino recordarnos que hay cosas que quedan fuera de la representación, siendo precisamente esa una característica fundamental de su naturaleza y de su eficacia. La representación no traduce la totalidad de la visión, primero porque ésta está coartada, dañada en el mismo instante de darse, y segundo porque la representación misma es una reducción, una mengua.

Como hemos visto, el testigo de guerra que asume el riesgo y se dispone a dibujar o pintar las ruinas después de un bombardeo, o la avanzadilla de un grupo de soldados o el ataque de un destructor contra un puerto, pone en marcha dos visiones: la primera, la de la escena que tiene delante, que vive y teme; y la segunda, la de atender a la imagen que se está conformando. El testigo realiza una imagen pictórica a pesar de su ceguera blanca y brillante. El testigo de guerra pinta a pesar de su ceguera.

121. ALPERS, S.: *op. cit.*, pp. 90-91.

122. Alpers cita a David C. Lindberg su “Teoría de la visión” (en su libro *The genesis of Kepler’s theory of light: Light metaphysics from Plotinus to Kepler*, 1976), en *Ibidem*, p. 91.

Pero el proceso pictórico puede darse en dos momentos: mientras los hechos ocurren, con el soporte y el lápiz en mitad de la batalla; o también puede darse después en el taller. En los dos casos, el testigo tiene los ojos heridos, y elabora su testimonio entre las formas que tiene delante y sus recuerdos. Un testimonio que *da a ver* a otros que no fueron testigos pero que tratan de ver en las sombras de la representación la imposibilidad de capturar la muerte y la destrucción.

Siguiendo con el título de este apartado, *ver, ver y ver*, el testigo inicia su elaboración de las imágenes de los acontecimientos en el segundo estadio que, como ya se ha dicho, no es estanco ni independiente a los otros dos. Tradicionalmente, en el momento de las hostilidades son muchos los ejemplos de artistas que realizan imágenes sobre el acontecimiento que está viviendo, un ejercicio que se hace en presente continuo, se trataría de estar realizando una representación de un acontecimiento mientras se experimenta. En el segundo caso, el testigo trabaja en la representación a partir de lo vivido en el pasado, en lo que hemos llamado el “tiempo de los recuentos”, cuando a través de recuerdos propios el testigo elabora imágenes de lo vivido. No obstante, no es baladí la diferencia entre hacer la imagen *in situ* o hacerla en un momento posterior, no es lo mismo pintar en una trinchera mientras suceden las hostilidades, que pintar en un confortable taller de pintor una vez que han pasado éstas.

Muchos testigos que aparecen en esta tesis están incluidos temporalmente en los dos últimos *ver*, en las hostilidades y en los recuentos. En los dos casos se trata de un *ver herido*, que pasa a formar parte de la naturaleza y el quehacer del testigo de guerra. Circunstancia que resulta determinante en su influencia en los testimonios resultantes elaborados a partir de acontecimientos bélicos.

El testigo, en el momento de la elaboración de la imagen, trata de recuperar lo que ya ha visto y aprendido de otras formas representativas. El testigo va a la guerra habiendo visto muchas representaciones de lo que, supuestamente, allí se va a encontrar. Previsiblemente, a la hora de tomar el lápiz y el papel, éste dibujará cómo ha aprendido a hacerlo. De esta forma, atender a las estrategias utilizadas puede abrir un camino de análisis de las formas visuales, y de su continua transformación. Y así, tratar de desentrañar la hegemonía del *ver*, “considerado como la mejor manera de conocer”¹²³, y re-pensar el estado de este paradigma en la actualidad.

En este sentido, la visión de cualquier acontecimiento y su “traducción” en representación, están envueltos en el embrollo político-social-cultural de un momento y un lugar concreto. El *ver herido* del testigo, como punto de partida para elaborar su testimonio, no siempre ha sido el mismo, tiene diferencias en las distintas épocas. No es lo mismo el *ver herido* de los *special artists* del siglo XIX, que el de los soldados dentro de programas de arte de guerra en la Primera y Segunda Guerra Mundial, como es distinto en los artistas enrolados en el ejército estadounidense en la guerra de Irak en 2003. La triada *ver, ver, ver*, es decir, en términos belicosos, los preliminares, las hostilidades y los recuentos, dependen en cada caso de los aspectos espacio-temporales donde se dan. La propuesta es ver a través de la labor del testigo de guerra. Ver con su testimonio, elaborado éste con los procedimientos propios de la producción de imágenes.

123. ZAMORA, F.: *op. cit.*, p. 133.

2.2 La representación como secuela

“Uno se distancia de los hechos que escribe no porque sienta necesidad de hacerlo sino porque no tiene más remedio”¹²⁴.

Ryszard Kapuściński

La secuela es, por definición, otra cosa resultante. La secuela es una segunda cosa que tiene su causa en una primera, por lo tanto, la secuela se puede entender como una consecuencia. Es decir, una secuela es una cosa que ocurre después de otra que la origina.

Y además, la secuela es también un trastorno, una lesión que deja una dolencia. Una secuela es una consecuencia en forma de alteración, de desorden, de conflicto. Se suele hablar de la guerra y sus secuelas, una de ellas es la representación, de este modo ésta se elabora como un conflicto a partir de otro conflicto.

La representación hecha por un testigo de guerra es una secuela. Las imágenes elaboradas a partir de acontecimientos bélicos son una consecuencia en forma de perturbación. El testigo de guerra realiza testimonios heridos a modo de secuelas de su experiencia.

Llevar la representación, como testificación, al terreno de las situaciones violentas que proporciona una guerra, nos sirve para poner en tensión y así tratar de visualizar, todas las dificultades, incapacidades y distancias que la representación tiene respecto a su referente. De esta forma, el término secuela, como consecuencia inevitable e irreversible de una causa dañina, se presenta como una metáfora de la representación de la guerra. Este apartado está dividido en dos partes:

1. La posición del testigo respecto a los hechos, teniendo en cuenta las diferencias entre el testimonio del implicado en el acontecimiento y la explicación desde fuera del acontecimiento. Desde esta perspectiva, podemos pensar en algunas de las modalidades de artistas que hemos planteado en la primera parte de esta tesis, estaríamos hablando de la diferencia entre la experiencia directa del *notario* y del *testigo* frente a la experiencia indirecta del *investigador* y del *espectador*.
2. La secuela contiene una dimensión documental. Si el testigo que analizamos es aquél que ve y más tarde cuenta, la secuela conlleva un registro de un tiempo pasado que se presenta o se expone en presente.

La imagen entendida como secuela anticipa, irremediablemente, el debate al que nos veremos abocados más adelante: el complejo ámbito de la fabricación y la transmisión de las imágenes que tratan de la guerra, como un asunto de signos en contacto con las fuerzas significativas exteriores¹²⁵. Este propósito copará todo lo que queda de este apartado que hemos llamado el “*ver* de las hostilidades”.

124. KAPUŚCIŃSKI, Ryszard: *El mundo de hoy. Autorretrato de un reportero*, (Agata Orzeszek, trad.), Anagrama, Barcelona, 2004, p. 68.

125. Véase el prefacio de BRYSON, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Forma, Madrid, 1991 (1983).

2.2.1 La posición: entre la explicación y la implicación

Después de haber estado tres años como cabo de sección en la primera línea de fuego en la Primera Guerra Mundial, el pintor alemán Otto Dix (1891-1969) afirma:

“En fin, todo esto son acontecimientos que yo necesitaba vivir a toda costa (...) Y es que soy un realista, sabe usted, que necesita verlo todo con sus propios ojos para constatar que es así (...) Tengo que verlo todo. Tengo que presenciar en persona todos los abismos insondables de la vida. Por eso voy a la guerra”¹²⁶.

Otto Dix realizó 500 dibujos y 100 aguadas en los tres años que estuvo en el frente. Durante este tiempo escribió asiduamente a Helene Jakob, su amor platónico, hija del administrador de la escuela de artes y oficios. En las innumerables postales que Dix envió a la dirección de su amada en Dresde, contaba sucesos que vive con todo lujo de detalles, hablándole de la peligrosidad del frente y de la visión que cada día tiene de la muerte cercana. Pero, en una de las postales, y después de narrar innumerables pormenores de su exhausta vida, acaba diciéndole:

“Mas, ¿para qué le sirven todos estos detalles? No puede imaginarse algo así”¹²⁷.

El soldado habla con el barro por la cintura y con el zumbido de las balas impactando con algún compañero a escasos centímetros. Dix está implicado en el acontecimiento, y sabe que su amada a cientos de kilómetros leerá sus descripciones como explicaciones de unos hechos que no puede entender.

Si la representación es una secuela traumática de un testigo que estuvo implicado en los acontecimientos, ¿qué tratamiento debe recibir por parte de aquel que nunca estuvo allí? Cuando Otto Dix le escribe a Helene Jacob y le dice que no sabe para qué se lo cuenta si ni siquiera se lo va a imaginar, ¿qué sentido tiene la representación, si no puede hacer imaginar? Los dibujos desde las trincheras se han llamado “actas del infierno”, pero éstos poco tienen que ver con una certificación de lo que allí sucedió, y mucho que ver con un “grito de horror contra la irrupción avasalladora del infierno, es un conjuro”¹²⁸, ¿cómo entender esto si nunca se vivió?

En el caso de Otto Dix él mismo estuvo y es él quien trata de explicarlo, desde su implicación en los hechos, y es su amada la que trata de racionalizarlo. Pero, ¿qué ocurre cuando el que trata de explicarlo ni siquiera estuvo en los hechos? Una posible respuesta es que la distancia se agranda. ¿Puede, a pesar de su voluntad, explicar unos hechos que no ha vivido? ¿Se puede “poner a ver” por medio de las secuelas de otro? Por un lado, la implicación concierne al testigo ocular, a tantos de los testigos que vivieron en primera persona el hecho, la implicación tiene que

126. Otto Dix en 1963 cita tomada de LORENZ, Ulrike. “El destino de un artista en Alemania (1891-1969)” en el catálogo de la exposición Otto Dix, Fundación Juan March, entre el 10 de febrero y 14 de mayo de 2006, Fundación Juan March, Madrid, 2006, p. 158-160

127. *Ibidem*, p. 159.

128. *Ibidem*, p. 160.

ver con el sujeto, pertenece a él, le toca y le atañe. El sujeto implicado no guarda las distancias, el acontecimiento y él mismo han sido afectados mutuamente. Por otro lado, la explicación tiene que ver con la postura indagatoria, con *la traducción*, con la comparación, con la distancia académica, con el ejercicio historiográfico o con la inclusión en el entorno del espacio artístico. La explicación tiene que ver con el objeto, con el objeto de estudio. La explicación es una conclusión, un resultado, una meta. La explicación la aborda el que desde fuera mira hacia dentro. La acción explicativa tendría dos sentidos: por un lado el “*asignar un hecho a un principio o una teoría a otra más general*”¹²⁹. Y el segundo, es cuando pedimos el uso de la explicación suponiendo que el interlocutor va a entender, a comprender.

Paul Veyne, sostiene sobre la segunda línea que:

“(...) la explicación «familiar» es la verdadera, más bien la única forma de explicación histórica, es decir “mostrar el desarrollo de la trama, hacer que se comprenda”¹³⁰.

En medio de esta dialéctica, entre el “ex” y el “in”, Didi-Huberman sitúa una posibilidad: andar, como un funámbulo, sobre el límite difuso que separa el estar fuera (del que explica) y el estar dentro (del implicado). Didi-Huberman nos propone una escapatoria: el “*arte del equilibrista*”¹³¹ entre las dos posiciones, aquel que se debate entre la implicación y la explicación. Que parece no ser otra cosa que la distancia inestable, ligera, improbable de arenas movedizas entre aquél que vivió la experiencia, y el que trata de organizarlo, empaquetarlo, analizarlo y finalmente darle forma de relato para poder ser transmitido a otros.

Y en esto parece que consiste cuando se trata de situar la rigidez del método del investigador en la imprevisible tempestad del testigo. El que explica y no estuvo, juega con lo ventajoso de la distancia, pero no tiene a mano la eventualidad de la provechosa experiencia. En cambio el que estuvo implicado puede sacar partido a su yo-lo-vi, pero se encuentra demasiado cerca para el análisis. La posición final radicaría en acercarse a la consonancia, al equilibrio, al abrazo imperfecto y fragmentario de las que, en un principio, son dos posturas inmiscibles.

“(...) algunas cosas —las cosas humanas— sólo son susceptibles de interpretación y de explicación a través del procedimiento necesario de una «comprensión» implicativa, «haciendo suyos», a través de una aprehensión casi táctil los problemas abordados. Lo que no quiere decir, por cierto, que «uno se lo crea». Sino que el objeto de conocimiento, en ese mismo momento, se reconoce al estar íntimamente implicado en la constitución misma del sujeto que conoce”¹³².

En este caso Otto Dix no contemplaba que Helene Jakob pudiera “hacer suyas” las escenas que le describía y le dibujaba. Dix dibujaba, entre otras cosas, los cráteres que los nuevos y potentes obuses provocaban en el terreno (fig. 16),

129. VEYNE, P.: *op cit.*, *Ibidem*, p. 68.

130. *Ibidem*.

131. DIDI-HUBERMAN, George: “La emoción no dice «yo». Diez fragmentos sobre la libertad estética en la política de las imágenes” en *La Política de las Imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, p. 45.

132. *Ibidem*.

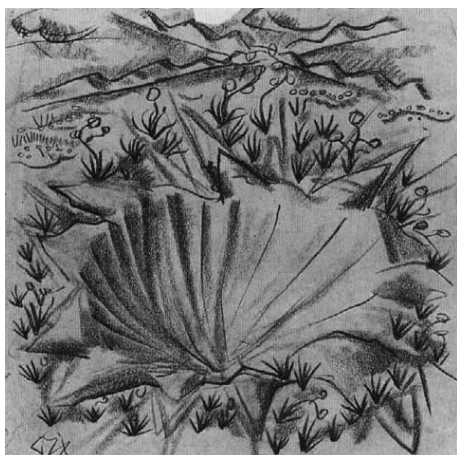


Fig. 16 Otto Dix, *Cráter con flores*, 1915



Fig. 17 *The Lochnagar Crater Memorial*. Fotografía tomada por el doctorando.

formando grandes agujeros y aniquilando todo vestigio de vida en varios metros a la redonda. Dix trataba de meter en un pequeño papel las dimensiones físicas, pero sobre todo las dimensiones trágicas, de estar cerca de la caída de una de esas novedosas bombas. ¿Cómo comprender, desde la lejanía, el terror representado en unas cuantas líneas? Aún hoy, estos cráteres se mantienen como lugares de peregrinación y rememoración, como secuela de unos hechos, como es el caso del cráter de *Lochnagar* cerca de la población francesa de La Boisselle (fig. 17).

Helene Jakob recibía los dibujos, los miraba y buscaba explicaciones, y Otto Dix desde su implicación directa, intuía que no lo entendería.

No obstante, se podría pensar en la circunstancia de que Jakob no buscaba la explicación de nada (no hay que olvidar que ella le hacía llegar material de dibujo hasta sus posiciones en el frente a través de conductos militares¹³³), quizás su pretensión consistía en la necesidad de un testimonio. Dibujar significaba estar vivo, y los dibujos no eran más que secuelas testimoniales de ello.

2.2.2 Las imágenes del arte *escriben* acerca de la guerra

Los documentos que produce la guerra estarían enmarañados en una serie de problemáticas derivadas, fundamentalmente, de dos acciones: explicar(lo) e implicar(se). En 2005 se traduce y se publica en castellano un trabajo escrito cuatro años antes por Dominick LaCrapa, su título es *Writing History, Writing Trauma* (*Escribir la historia, escribir el trauma*¹³⁴). En su conclusión, el autor escribe sobre la distancia entre “*escribir acerca del trauma*” y “*escribir el trauma*”¹³⁵, lo que nos lleva a pensar en la distancia entre explicar el trauma e implicarse en el trauma. En este sentido bisbisea una triada que no hace más que aparecer en esta tesis: el historiador, el testigo y el artista, entendiendo los tres no como nombres propios sino como funciones que podríamos imaginar, incluso, en la misma persona.

133. LORENZ, U.: *op. cit.*, p. 160.

134. LACRAPA, Dominick: *Escribir la historia, escribir el trauma*, (Elena Marengo, trad.), Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

135. *Ibidem*, p. 191.

LaCrapa asiente que la escritura acerca del trauma es una característica, o un modo de hacer de la historiografía, consistente en hacer una reconstrucción de los hechos pasados de modo objetivo y analítico, pero poniendo el cuidado suficiente y necesario para no caer en una objetivación fría, con especial celo en procurar no hacer parecer que el historiador, o el escritor o el indagador, es ajeno y remoto a aquello que aborda. En cambio, escribir el trauma es una metáfora¹³⁶. Ésta se presenta como único modo de acercamiento y también de alejamiento al acontecimiento al que se refiere. La metáfora es una elaboración (literaria o artística o de otro tipo) que pretende entrelazar el acontecimiento inabarcable con sucesos particulares.

Si el trauma “*es una demoledora ruptura o cesura de la experiencia que tiene repercusiones tardías*”¹³⁷, algo así como tener un alcance retardado, quiere decir que, en el momento de darse el acontecimiento se produce solapadamente un después.

Y así, escribir el trauma se presenta como una secuela, una consecuencia, un efecto. Una secuela es algo que queda, que traspasa el momento que acompaña, que sigue allí después de todo. Una huella o marca grabada con el fuego del espanto. Este efecto tiene una dimensión temporal.

Los rastros del horror siempre han clamado y reclamado un repaso, una revisión. No obstante, por distintos motivos, la exigencia de “dar voz” al pasado de acontecimientos límite, con efectos traumáticos y con relatos individuales y colectivos, han dado de sí en los más diversos procesos cruzados y mixtos de estrategias, metodología y herramientas.

Un ejemplo de cómo hacer el relato de una guerra es la exposición permanente que desde junio de 2012 se puede visitar en el *In Flanders Fields Museum*¹³⁸ de Ypres (figs. 18, 19 y 20). En este caso se intenta, como dicen en su propia web, conservar un vínculo con el pasado bélico de la región, donde hubo 600.000 muertos y existen 450.000 tumbas, cientos de monumentos, vestigios, memoriales y lugares para el recuerdo de lo sucedido cien años antes durante la Primera Guerra Mundial. Es una exposición pensada como dispositivo divulgativo y como sostén para mantener vigente la memoria de los trágicos acontecimientos. Además de la exposición, se han puesto en marcha planes docentes para jóvenes, y mantienen estrecha relación otras instituciones y asociaciones dedicadas a mantener el recuerdo y la proyección hacia el futuro de Ypres como una ciudad de paz.

Esta exposición es un ejemplo claro de cómo hacer un relato de la guerra. La respuesta, en este caso, consiste en un gran despliegue de maquetas de todo tipo, fotografías, exposición de objetos reales, exposición de viejos uniformes, recreación de lápidas, esculturas a tamaño real, textos expuestos en la pared, textos de prensa, pinturas, proyecciones, películas, aparatos de televisión con testigos reales, voces grabadas de la radio, actores, multi-pantallas, música ambiente, dispositivos de sonido, miniaturas, trozos de misiles, viejas medallas, utensilios del campo de batalla, carteles, videos, mapas, imágenes actuales de los territorios, banderas, armas, cascos, reproducciones, carnets, objetos artísticos, artistas en residencia dedi-

136. *Ibidem*.

137. *Ibidem*, p. 192.

138. www.inflandersfields.be

Figs. 18 y 19 Exposición permanente en el *In Flanders Fields Museum* de Ypres (Fotografías del montaje), agosto de 2014. Destacamos la imagen de abajo, donde se puede ver la instalación de gran pantalla que muestra actualmente los lugares donde hubo enfrentamientos durante Primera Guerra Mundial. El espectador era testigo de un solapamiento entre la imágenes actuales e imágenes de archivo de los campos de batalla. Fotografías tomadas por el doctorando.



cados a trabajar sobre el acontecimiento (en el caso que nos ocupa, en 2014 estuvo Thorsten Brinkmann con su trabajo *Warfare Canaries*) en definitiva, todo tipo de montajes y dispositivos referidos a los hechos que se tratan.

Pero, ¿cómo desde la plataforma del arte se ha tratado este tema? Y, ¿cómo se podría tratar en el futuro? Esta circunstancia pone de relieve algunas cuestiones que impregnan las páginas de esta tesis: ¿en qué medida los procesos artísticos están vinculados con parámetros de búsqueda de un relato veraz?, es decir ¿en qué modo las obras de arte pueden funcionar como productos de investigaciones históricas, empíricas y objetivas?, o si se quiere, ¿cómo los objetos del arte pueden servir como “pruebas” en un juicio que intente poner luz e impartir justicia ante las atrocidades cometidas en tiempos de guerra? ¿Puede el proceso artístico convertirse en un proceso indagatorio efectivo? Y sobre todo ¿cómo llamamos al testigo

que, desde el estrado del arte, hace público su particular testimonio?

Estas preguntas podrían tener respuestas muy diversas. Por ello, con una mirada cenital, nos parece necesario marcar cinco vías recurrentemente usadas:

1. Conmover. LaCapra afirma que la consideración de “ponerlo en acto” (“*acting out*”), es decir llevarlo al “discurso preformativo o el quehacer artístico”¹³⁹ hace emerger una intencionalidad conmovedora que hace a su vez que el receptor del testimonio (en forma de lo que fuere: relato literario, película, objeto artístico, etc.), quede impedido ante un análisis crítico. Algunas de las propuestas artísticas sobre hechos traumáticos se inclinan por “poner en acto o volver a vivir el trauma”¹⁴⁰. Esto se ejemplifica en el criterio seguido para seleccionar a los entrevistados para la película *Shoah* de Claude Lanzman (y en el trabajo que sobre este material ha realizado Shoshana Felman), eliminando secuencias donde los testigos, a pesar de aportar información detallada de primera mano, “no expresaba ni proclamaba a gritos las heridas del pasado en el modo en que [su director] pretendía”¹⁴¹.
2. Reclamar ser miradas. En el trasfondo siempre reverbera la pregunta sobre la capacidad que una obra de arte tiene como ejercicio de reivindicación en cualquiera de sus variantes *reclamativas*. No obstante, a pesar de la dificultad de la materia tratada, de su incapacidad para ser dicha o mostrada, las prácticas artísticas, a diferencia de las propuestas meramente divulgativas o conmemorativas, parten de otras variables indirectas¹⁴² para mostrar otros caminos que den luz sobre las propias lagunas e insuficiencias. “Se podría decir también que esa libertad [del arte o licencia poética] es grande en la medida en que los asuntos tratados son ambivalentes o indecibles, y que el arte sería significativo en la medida en que explora esa ambivalencia o imposibilidad de decidir de la manera más inquietante y provocadora que sea posible. Además, podría hacerlo de una manera alegórica y oblicua que, paradójica y emotivamente, diera forma precisa a la opacidad y no entrañara un «acerca de»”¹⁴³.
3. Activar. Del mismo modo, también nos preguntamos en qué medida puede el arte ser una plataforma reanimadora o despertadora de temas muertos o dormidos, donde su función no sea tanto la de una prueba en un juicio, sino el impulso que lleve al espectador a poner en crisis lo que sabe o lo que intuye, poniendo en tela de juicio sus propios canales de información, y presentándose las prácticas artísticas como activadoras de procesos de derribo de aquello que se cree saber; su análisis está anulado y dormita cubierto bajo capas de “confusión, desinformación, comunicación”¹⁴⁴ y miedo.

139. LACRAPA, D.: *op. cit.*, p. 192.

140. *Ibidem*.

141. *Ibidem*.

142. El autor propone los textos de Kafka, Celan, Beckett o Blanchot, que parece que optaron por “estilos” [palabra que utiliza el autor] indirectos. *Ibidem*.

143. *Ibidem*, p. 193.

144. Véase WATZLAWICK, Paul: *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, Ed. Herder, Barcelona, 1986. Libro dividido en tres partes: confusión desinformación y comunicación. Según este autor lo que llamamos realidad es el resultado de estos tres parámetros. Es un libro lleno de innumerables ejemplos “elegidos al azar”

4. Señalar. También las prácticas artísticas funcionan como una baliza, una llamada, ante la imposibilidad de “escribir el trauma”. El arte señala, sumido en un territorio lleno de interpretaciones opuestas, negadoras las unas sobre las otras, con sentimientos encontrados y emociones contrarias, donde los procesos artísticos conforman parte de dichas tensiones como pueden ser la subjetividad individual y la colectiva, los excesos de los hechos, la definiciones y las re-definiciones, las relaciones de empatía, las identidades, las memorias, los recuerdos y los recuentos. De estas estrategias surgen preguntas del tipo de ¿dónde se sitúan los límites?, y ¿quién los coloca?
5. Historiar. “La historia se encuentra ante el problema de escribir acerca del trauma y también ante la dificultad de exponerlo en su plenitud (...)”¹⁴⁵. Es decir, la historia se encuentra ante el problema de elaborar una imagen acerca del trauma y también ante la dificultad de exponerlo, de instalarlo, de presentarlo, de mostrarlo. Existen, al menos, dos maneras básicas de hacer historia, dos enfoques de cómo abordar la historiografía¹⁴⁶: el primero es el “modelo documental”, en este modelo la historia se diferencia siempre de la ficción; en cambio, en el segundo modelo, el llamado “constructivismo radical”¹⁴⁷, la historia y las formas de la ficción se parecen. Aquí son importantes otros factores singulares (estéticos, ideológicos, retóricos, *performativos*, etc.), que ayudan a “construir” los relatos sobre los asuntos, para dar testimonio. En este modelo el testigo cuenta a través de la palabra hablada o escrita, pero también realiza fotografías a escondidas, dibuja en una infectada enfermería, pinta cuadros con sus recuerdos, graba con su móvil y cuelga el material grabado en *Internet*. El arte se presenta como una pista de aterrizaje, pero también como una lanzadera de todo este material. Es inabarcable el gigantesco alud de impulsos que derivan en los más múltiples procesos artísticos, muy aplicados éstos con todo tipo de elementos tangibles e ilusorios.

Más que “mirar la guerra”¹⁴⁸, las prácticas artísticas atienden a qué es lo que ocurre después de mirar.

¿Qué les sucede a aquellos que miran o miraron? Didi-Huberman apunta hacia el llamado “*devenir documento*”¹⁴⁹. En la actualidad los artistas trabajan continuamente con documentos. No sólo los recuperan, los muestran, sino que los

(p.8) para intentar construir unas conclusiones. En este libro se resumen los tres términos del título como: 1) la “confusión” se presenta como deformaciones de una vivencia. Son problemas de traducción, paradojas, etc. “*La confusión es la consecuencia de una comunicación defectuosa*” (p.13); 2) La “desinformación” se inscribe en términos de ocultación y manipulación de la información; y 3) la “comunicación” conlleva problemas que se refieren a la creación de una realidad accesible a otros comunicantes.

145. LACRAPA, D.: *op.c it.*, p. 199.

146. *Ibidem*.

147. Véase WATZLAWICK, Paul (comp.): *La realidad inventada ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*, Gedisa Editorial, Barcelona 1994.

148. “Mirar la guerra. Imágenes, arte y estudios visuales”, así se llamaba unos cursos impartidos en el Centro Dos de Mayo de Móstoles (Madrid), entre el 14 de octubre y el 17 de diciembre de 2009. <http://ca2m.org/es/antiores/2009/258-mirar-la-guerra-2009>

149. DIDI-HUBERMAN, G.: *op. cit.*, p. 61.

Figs. 20 Conjunto de carteles en la exposición permanente en el *In Flanders Fields Museum* de Ypres (Fotografías del montaje), agosto de 2014. (El resto de imágenes aparecen en la siguiente página). Fotografía tomada por el doctorando.



re-significan, los intervienen materialmente o, incluso, los inventan. Utilizan su característica como “fuente” en beneficio de sus propios intereses, usan la autoridad tradicional del documento para perturbarlo o subvertirlo, aspirando a convertirlos en llave que abra inclinaciones críticas y nuevos planteamientos políticos.

De alguna forma, el reportero gráfico y el artista, nos recuerda Didi-Huberman, reclaman sus lugares recíprocamente. El primero aspira a la “libertad” formal e *instalativa* de las imágenes dentro de los espacios de arte, además de la elección de leyendas, contexto y sentido de las imágenes elaboradas por el artista, y en cambio, éste último anhela la “verdad”¹⁵⁰ de las imágenes informativas.

150. Esta postura hace que, en ocasiones, el artista trabaje en unas imágenes cercanas al del reportaje gráfico. “La imagen parece trabajar en ese momento en un cuerpo a cuerpo con el problema de lo verdadero y no con la construcción retórica de lo verosímil, trabajo que tiene como

Las imágenes de los medios contienen en sí mismas los problemas entre el acontecimiento y la forma en que será mirado. El testimonio visual dado en los noticiarios se presenta como un ovillo de interrogaciones. La imagen que llega del reportero ha sido seleccionada entre muchas otras que nunca serán vistas, y quedarán confinadas en discos duros electrónicos, de gran capacidad de memoria y no menos de olvido. Y por otro lado las que se muestran configuran el rápido parpadeo del noticiario que son difícilmente comprobables, y solamente porque van acompañados por una leyenda tenemos la oportunidad de ubicarlas en tiempo y lugar. Nos dice Didi-Huberman:

“La incertidumbre «ontológica» que se puede asignar al documento: el referente ya no da «fe», y el «parecido al mundo» no sería más que una «ideología oficial» del acto fotográfico”¹⁵¹.

Es decir, se sugiere una vez más la imposibilidad de cotejar con el acontecimiento (que ya es pasado) lo que muestra el documento. El documento se presenta así como un tiempo “que ya no es”, para dar paso a un tiempo “que es”, un tiempo-otro, o más exactamente: un tiempo-otro-a partir de, el tiempo del testimonio, cuando el que vio se convierte en testigo declarante, que afirma haber visto aunque fuese “a pesar suyo”¹⁵².

El documento, como nos dice el diccionario “ilustra acerca de algún hecho”¹⁵³, y en su segunda acepción, son “datos fidedignos (...) empleados para probar algo”. Algo pasado, algo a lo que no se puede volver. Consiste en algo que contiene información¹⁵⁴ de unos hechos pasados. Tiene por lo tanto una dimensión temporal, con toda la problemática que ello conlleva. El documento se concibe como un rastro de algo pasado, algo así como lo que afirma la artista Sophie Ristelhuber cuando dice, refiriéndose a la fotografía, que ésta conlleva “un punto de intensidad tal que (...) parece manifestar tanto el silencio del acontecimiento como el grito de su huella”¹⁵⁵.

El silencio de un acontecimiento pasado, donde el relato alza la voz transformándolo en acontecimiento nuevo y muy distinto: el de la representación, donde surge la posibilidad del testigo que fue parte del acontecimiento y de la construc-

consecuencia la renuncia a cualquier ideal, una borradura de la «forma creadora» ante la forma de las criaturas mismas”. Ibidem, p. 60

151. *Ibidem*, p. 65.

152. “Es cierto que las narraciones constituyen sólo la categoría de los «testigos voluntarios», cuyo poderío sobre la historia es necesario limitar con la ayuda de esos «testigos a pesar suyo», como son todas las demás huellas familiares al arqueólogo y al historiador de la economía y de las estructuras sociales. Pero esta ampliación ilimitada de las fuentes documentales no quita para que la noción testimonio englobe la de documento y siga siendo el modelo de toda observación «sobre huellas». RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI Editores, Madrid 1995 (1985), pp. 176-177.

153. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “documento”, en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid, 19.^a ed., 1992.

154. GUZMAN, Manuel y VERSTAPPEN, Bert: *¿Qué es la documentación?*, HURIDOCs, Versoix (Suiza), 2002, p. 13.

155. Cita tomada de DIDI-HUBERMAN, G: *op. cit.*, p. 61.

ción de su testimonio.

Pero en la actualidad se dan los dos extremos: por un lado, la censura, el olvido, el encubrimiento, el exilio; y por otro, la proliferación, la abundancia, la acumulación hasta el ahogamiento. Entre el “no ver nada y los clichés”¹⁵⁶. Los medios informativos copan un gran espectro visible de las imágenes del mundo, y por lo tanto también de conflictos bélicos, donde podemos ver su transcurrir y sus consecuencias. Según Didi-Huberman las imágenes que nos llegan garantizan:

*“(...) la verdad de lo que muestra, y porque puede justamente tener ante los ojos la prueba irrefutable de un acontecimiento, su evidencia (...) sin que se sepa sin embargo de qué, de qué realidad, de qué acontecimiento es prueba esa imagen (...)”*¹⁵⁷.

En qué lugar se podría ubicar “la prueba irrefutable de un acontecimiento” en la plataforma de las prácticas artísticas, *¿qué relación existe entre una obra de arte y la información? Ninguna*¹⁵⁸, se pregunta y se responde Deleuze.

Hemos visto en los precedentes de esta tesis cómo, durante el siglo XIX y XX, hubo algunas propuestas artísticas que, de alguna forma, trataban de despertar las inclinaciones por “saber” lo que en un lugar y un tiempo pasado ocurrió. Un tipo de “arte de la contra-información (...) otra manera de expresar, hoy en día, un propósito común al artista y al historiador (...)”, que conformarían con el testigo una relación triangular, donde “este propósito pasa por el documento”¹⁵⁹.

Didi-Huberman escribe que la forma sin mirada es una forma ciega; y una mirada sin forma es una mirada neutralizada por la falta de un trampolín que implique su elaboración. Por tanto, se precisa de la forma para que “la mirada acceda al lenguaje”¹⁶⁰, sin olvidar que dicho lenguaje se inserta dentro de un espacio y de un tiempo, que en términos visuales Martín Jay lo ha denominado “régimen escópico”¹⁶¹. Un régimen actual al que desde algunas posiciones, se le adjetiva como “bulímico”¹⁶², entre la nada y la asfixia visual, donde las imágenes pueden ser miradas mil veces en mil sitios distintos, o por el contrario no verse nunca, con imágenes menoscabadas, debilitadas y afectadas por el descrédito, o exageradas, editadas, aumentadas y adosadas a opiniones hegemónicas. Un tiempo donde las secuelas visuales de los acontecimientos están suspendidas en una continua reconstrucción.

156. *Ibidem*, p. 39.

157. *Ibidem*, p. 57.

158. Gilles Deleuze citado por George Didi-Huberman. *Ibidem*, p. 39.

159. *Ibidem*, p. 41.

160. *Ibidem*.

161. Véase JAY, Martín: “Regímenes escópicos de lo moderno”, en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

162. “Lo que podríamos llamar «bulimia escópica» da tanto ojo que lo hace vomitar. El resultado es el mismo que en la anorexia: adelgazar y vaciar la pantalla. Se puede decir que éste es el arte posmoderno por excelencia: el arte del fragmento, de lo obscuro, el arte excesivo, extremo, un arte que violenta, que hace «volver la cabeza para otro lado»”. En HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *La (s)ombra de lo real. El arte como vomitorio*, Diputación de Valencia, Onstitució Alfons el Magnànim, 2006, p. 57.

2.3 Las imágenes que tratan de la guerra. Fabricación y transmisión

“Así visto desde lo alto, el paisaje entero tenía la apariencia inmóvil de una pintura”.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857

“El dolor de un hombre es para nosotros tan interesante como el de una lámpara eléctrica, que sufre, se estremece y grita con las más lastimeras expresiones de dolor”¹⁶³

V. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla y G. Saverini, *La pintura Futurista. Manifiesto técnico*, 1910

“Cuando era adolescente vi entre los restos de un combate un cráneo aplastado. Una granada madura y sangre sobre la nieve dibujaban el blasón de la guerra. Más tarde en la soledad de los Alpes descubrí el vuelo del águila trazando su geometría perfecta de filigranas en la arena del cielo. El mundo secreto de la Analogía, la magia del signo, la trascendencia del número me fueron de esta manera reveladas”¹⁶⁴.

André Masson, *Anatomía de mi Universo*, 1945

El testigo que nos interesa es aquél que trata de *dar a ver* su testimonio mediante imágenes. Se trata de un testigo que vive una experiencia y que, posteriormente y dentro de un proceso determinado, ofrece dicha experiencia a través de “pruebas” visuales.

En este sentido, ¿cuáles son los mecanismos de correspondencia entre las imágenes ofrecidas y la realidad vivida? Esta pregunta nos conduce por un terreno de difícil tránsito y, por lo tanto, a una advertencia inicial: resultaría inabarcable tratar de exponer las problemáticas derivadas de las relaciones entre las imágenes y la realidad, y además, tampoco es esta tesis el lugar de dicha tentativa.

No obstante, el sentido de este apartado consiste en realizar un acercamiento a algunos de los análisis más influyentes que se han realizado sobre dichas relaciones. Porque si partimos de que el testigo que analizamos es una persona envuelta en una situación hostil, peligrosa e imprevisible en lo que se refiere al daño físico y psíquico, las relaciones entre la imagen dada y la experiencia de la realidad están, igualmente, violentadas.

Comenzamos este apartado remitiendo a los “programas de arte de guerra” (vistos en los precedentes de esta tesis), que tuvieron lugar durante las dos guerras mundiales, donde se encargaba a pintores y dibujantes traer consigo una imagen de lo que habían visto en el campo de batalla. En estos casos, el testigo conocía y manejaba los procedimientos pictóricos, y elaboraba un testimonio, con la forma de una pintura, de lo que vio. Supuestamente, el testigo debía hacer una “réplica”

163. GONZÁLEZ García, Ángel, CALVO Serraller, Francisco, MARCHÁN Fiz, Simón: *Escritos de Vanguardia 1900/1945*, Editorial ISMO, Madrid, 2004 (1979), p. 146.

164. *Ibidem*, p. 499.

del *mundo* que había presenciado. Estas imágenes, como no podía ser de otra manera, estaban enmarañadas en decisiones de todo tipo que implican al testigo y su contexto. Es decir, ante la pregunta ¿qué es lo que “copia” el testigo en la guerra?, seguramente, se puede responder, que cada uno una cosa porque en este punto surge de pronto una respuesta: ¡depende...!

Dedicaremos el siguiente apartado a las correspondencias entre la imagen-de-la-guerra y el acontecimiento-guerra, donde la finalidad del testigo es la de testimoniar, es decir, dar testimonio o relato (verídico) o imagen como una prueba de su presencia, y tomando el carácter testimonial de las imágenes como trasfondo de la estrategia investigadora. No obstante, en ningún caso obviamos que, en muchas ocasiones, al pertenecer estas imágenes a los intrínquilos del arte, escapan a su funcionalidad porque, en ocasiones, éstas “trabajan” para referirse a asuntos externos a la “lectura”.

2.3.1 La guerra / La-imagen-de-la-guerra

Viene de lejos cuáles y por qué encontramos semejanzas entre los objetos y las imágenes de los objetos. ¿Por qué una imagen (de la guerra) es vista como semejante a su referente (la guerra)?

La vasta complejidad de estas preguntas se remonta hasta los mitos fundacionales de la longeva tradición pictórica, cuando los artistas competían por ver quién era capaz de replicar la naturaleza de modo más perfecto. En el libro XXXV de la *Historia Natural*, Plinio el Viejo nos da un ejemplo de esta circunstancia cuando habla de las famosas, y muy citadas, uvas de Parrasio. Éstas estaban tan bien pintadas que parecían verdaderas, hasta tal punto que los pájaros se posaron sobre la tela pintada para comérselas. Con Parrasio se ejemplifica el deseo de duplicar la vida, de repetirla como un eco de algo anterior, una elaboración a imagen y semejanza de otra cosa.

Si comenzáramos este apartado, siguiendo con Parrasio, con una afirmación del tipo de: “el testigo de guerra quiere «duplicar la vida» de la guerra”, estaríamos entrando, primero en un lugar inquietante por los múltiples sentidos que conlleva, y segundo en un claro del discurso que nos habilita a lanzar la hipótesis de que el testigo de guerra no puede, aunque quiera, duplicar la guerra, quizás sí relacionar conjeturas de ella con, fundamentalmente, tres aspectos: 1) el conocimiento que se tiene de conflictos bélicos, es decir, fogonazos que tienen que ver, no tanto con la guerra misma, sino con la concepción de un determinado testigo, en un preciso lugar y en un momento concreto; 2) el conocimiento que se tiene de la producción de imágenes (de la guerra), u otro tipo de construcciones en cualquiera de sus manifestaciones; y 3) con la experiencia límite, física y psíquicamente, que el testigo está viviendo en presente.

Asimismo, la imagen que se pone a disposición del espectador, queda a la intemperie de los códigos y parámetros de las futuras instalaciones e interpretaciones. Relaciones que multiplican las posibilidades y complejizan el asunto de la construcción de las imágenes.

Muy lejos, por su imposibilidad, queda el registro exacto e intacto de las per-

cepciones, aquello que Norman Bryson ha llamado, a través de Edmund Husserl, actuar impulsados por una “*actitud natural*”¹⁶⁵, donde “lo natural” está ahí, siempre y de la misma forma, y así ha de representarse, donde “(...) *la imagen representada hace lo que puede por transportar intacta la escena desde ese espacio hasta el correspondiente espacio mental en la conciencia del espectador*”¹⁶⁶. Por consiguiente, el tratar de hacer una “copia” especular de la guerra se queda, inevitablemente, en el ámbito de los anhelos irrealizables.

El esfuerzo por imitar fielmente las cosas de la naturaleza¹⁶⁷ se vería ampliado en otro sentido, cuando se tuvo la necesidad de ser “fiel” al momento en que se vive. En mitad del siglo XIX pintores como el francés Gustave Courbet (1819-1877) estaban convencidos de que “las cosas tal y como son” debían estar en el centro del quehacer pictórico¹⁶⁸. Ésta fue una cuestión fundamental del *Realismo*¹⁶⁹, movimiento que, en siglo XIX, rastreaba una “*representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real*”¹⁷⁰, basándose en una mirada atenta y rigurosa de la vida del momento.

Se le atribuye a Manet escribir en el frontispicio del movimiento realista que “*el artista debe ser parte de su tiempo*”¹⁷¹, es decir, debe atender a su momento, a su contexto. En este sentido, y según recoge Linda Nochlin, existían tres modos (artísticos o literarios) de acceder a lo coetáneo: 1) expresar los ideales, logros y aspiraciones en la propia época en la retórica simbólica del arte; 2) abordar objetivamente las experiencias, acontecimientos, costumbres y aspectos concretos característicos de la propia época; 3) ir a la cabeza de la propia época, en el sentido de las *avant-gardes*¹⁷².

Pero las preocupaciones realistas del siglo XIX convivieron con los avances y el aumento de la prensa escrita, de la aparición de la fotografía y el desarrollo de los reportajes, “*desde entonces, las prácticas artísticas han prestado creciente atención a los documentos de la historia y a la actualidad*”¹⁷³. Todas estas apariciones conllevan un repunte de los relatos verdaderos. Por ejemplo, Paul Valéry en un artículo relacionaba la aparición de la fotografía con las aspiraciones realistas:

“En el instante en que apareció la fotografía, el género descriptivo empezó a invadir las Letras. Tanto en verso como en prosa, la decoración y los aspectos exteriores de la vida adquirieron una preponderancia casi excesiva... Con la fotografía... el

165. Véase el capítulo primero de BRYSON, N.: *op. cit.*

166. BRYSON, N.: *op. cit.*, p. 29.

167. BOZAL, Valeriano: *El realismo: entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Ciencia nueva, 1966, p. 13.

168. MALPAS, James: *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno* (Serie Tate Gallery). Realismo, Ediciones Encuentro, 2000 James, pp. 9 y siguientes.

169. Aproximadamente, y según Linda Nochlin, movimiento dominante entre 1840 a 1870-80. En NOCHLIN, Linda: *El realismo*, Alianza Editorial, 1991.

170. *Ibidem*, p. 11.

171. *Ibidem*, p. 89.

172. *Ibidem*, p. 44.

173. DIDI-HUBERMAN, George: “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en *La política de las imágenes*. Alfredo Jaar, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 59.

*realismo se pronuncia (...)*¹⁷⁴.

Tanto en la literatura como en las artes plásticas aparecen estrategias que pugnan con la aureola de verdad que traía consigo el nuevo invento, pero también la proliferación de los diarios que contaban lo que pasaba. La elaboración de imágenes se confrontaba, entonces, a los problemas de lo verídico o lo falso, alejándose de la habitual construcción verosímil, hecho “*que tiene como consecuencia la renuncia a cualquier ideal, la borradura de la «forma creadora» ante la forma de las criaturas mismas*”¹⁷⁵.

En definitiva, su labor consistirá en tratar de cuantificar su capacidad de dar testimonio de ese fuego, de esos obuses y de esa muerte. En algunos casos, en medio de la guerra, el testigo parece haberse dado cuenta de la imposibilidad de cumplir con el encargo de “hacer-una-réplica-de-la-guerra”, y desplaza sus esfuerzos en otro sentido, a saber, su nuevo objetivo es conseguir pruebas de su estancia en un hecho bélico concreto, argumentos que, por lo menos, le otorgue el aval de haber estado “en presencia”¹⁷⁶ de”. En el camino y desde su punto de vista, el testigo trata de mostrar cosas de su experiencia de la guerra.

Por ello, en este contexto, el acto de “registrar” tiene que ver no tanto con la llamada “actitud natural”, sino con el hecho de que se trata de una actividad humana practicada en singulares contextos culturales. Las imágenes sucumben y se producen en una maraña de aspectos singulares y específicos de un momento concreto. Volviendo a Norman Bryson, consiste en entender la imagen “*desde dentro y desde fuera*”, donde la imagen se construye a través de códigos connotativos, que, “*a diferencia de los códigos iconológicos, son no-explicitos y polisémicos*”¹⁷⁷, es decir, se trata de entender la representación como un asunto de signos. Desde esta perspectiva, interpretar la experiencia del mundo se entendería como un producto histórico, donde las “*maneras de hacer mundos*”¹⁷⁸, en palabras de Nelson Goodman, se relacionan con el conocer.

*“Si poseemos esa amplia libertad de dividir y combinar, de acentuar, de ordenar, de suprimir, de completar de eliminar, e incluso de distorsionar cabe preguntar cuáles son los objetivos, los límites y los criterios de éxito que empleamos cuando hacemos un mundo”*¹⁷⁹.

El proyecto del soldado de realizar imágenes que documenten la guerra le convierten en un testigo predispuesto a ver, con el objetivo de fabricar documentos que finalmente serán mostrados. En un principio, consiste en ponerse delante y hacer una imagen material de lo que se está viendo, o mejor dicho, consiste en poner una imagen entre lo que se está viendo (la guerra) y los demás sujetos que precisan de saber de ella. Se trata de elaborar una imagen a partir de una escena, o

174. NOCHILIN, L.: *op. cit.*, p. 38.

175. *Ibidem*, p. 60.

176. Del latín *prae-esse*, es decir, “estar frente a”.

177. *Ibidem*, p. 85.

178. GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*, (Carlos Thiebaut, trad.), La balsa de la medusa, Visor, Madrid, 1990 (1978), p. 18.

179. *Ibidem*, p. 37.

dicho de otro modo: transformar la escena en imagen. En el siglo XIX, el escritor inglés John Ruskin (1819-1900) lo diría así de explícito:

*“Aunque con respecto a muchas importantes escenas, uno de los más preciosos dones que nos pudiera conceder es verlas con nuestros propios ojos, no obstante, en muchos casos es más apetecible que se nos permita verlas con los ojos de otros; y aunque, por lo que atañe a la pintura afectada, despreciable y fingida que despliega sus limitados conocimientos y pequeñas habilidades, nuestra única apreciación debe ser ésta: «échate a un lado de entre esta naturaleza y yo». (...) esta naturaleza, que es demasiado grande y admirable para mí, combínamela, interprétamela; déjame que vea con tus ojos y que oiga con tus oídos (...)”*¹⁸⁰.

Podríamos añadir: “déjame ver la imagen de la guerra que, en principio, no pone en peligro mi cuerpo, aunque pudiera *afectarme* de otros modos”. En este caso, las representaciones se interponen entre lo inconmensurable y el sujeto, son un escudo para aquel que trata de aprehender, de atrapar algún atisbo de aquello que lo inunda hasta el desconcierto. Ruskin propone un método que lo expone de la siguiente manera:

*“La facultad de percibir [plenamente] un objeto [natural] depende que podamos agrupar y fijar todas nuestras inclinaciones sobre éste como si fuera un centro, haciendo para esto una guirnalda de pensamiento”*¹⁸¹.

Una guirnalda es una corona de flores para la cabeza. La guirnalda está formada por elementos vegetales cosidos, tejidos o entramados unos con otros. Es decir, los pensamientos que conforman la guirnalda de Ruskin, y con la “(...) riqueza y la armonía de esta guirnalda será fundamental para la percepción”¹⁸².

En Ruskin, resuena la idea de “fidelidad” de la pintura con la cosa pintada, pero a la vez tiene claro que la transformación del objeto en la-imagen-del-objeto se consigue a través del lenguaje. Incluso escribe un apartado titulado explícitamente “La pintura considerada como un lenguaje”¹⁸³, donde se refiere a la metáfora de la guirnalda como aquello que decora, pero que también piensa¹⁸⁴; lo dice de la siguiente manera:

*“El que ha aprendido lo que es comúnmente considerado el arte de la pintura, esto es, el arte de representar un objeto fielmente todavía tiene únicamente aprendido el lenguaje por medio del cual han de ser expresados sus sentimientos”*¹⁸⁵.

180. RUSKIN, John: *Obras escogidas* (Edmundo González-Blanco, trad.), La España Moderna, Madrid, 1920, p. 95.

181. *Ibidem*, p. 96.

182. *Ibidem*.

183. Ruskin, en varias ocasiones, equipara cuadro a poema: “uso los dos vocablos como sinónimos”. *Ibidem*, p. 98.

184. El escritor y crítico John Ruskin recurre a la palabra “observar” y a las operaciones psicológicas derivadas de la visión, precipitando así toda una cascada de terminología visual, para tratar de explicar que aprender tiene que ver con ver por uno mismo, ser testigo en primera persona.

185. RUSKIN, J.: *op. cit.*, p. 97.

El testigo que camina en medio de la batalla necesita una prueba y hace un dibujo, una fotografía, un vídeo o una captura de cualquier tipo. Las pretensiones del testigo abarcan desde mostrar su experiencia dolorosa, hasta simplemente estar realizando un trabajo por encargo, aunque en esta segunda opción no hay que perder de vista que el cuerpo del testigo está involucrado en una situación muy peligrosa (circunstancia que puede variar sus objetivos). Lo que parece obvio es que la experiencia será diferente para cada uno de los testigos que la vivan, y por lo tanto, el testimonio será distinto, porque también el motivo de la captura será diferente.

¿Cómo reconocer en las imágenes de la guerra lo que allí ocurrió? ¿cuáles son los mecanismos de transformación? Como decíamos al principio, las relaciones entre las imágenes y su referente es un tema desmesurado. Las respuestas a estas preguntas son muy dilatadas y de difícil cierre, puesto que el asunto de los signos y su reconocimiento es un ámbito muy amplio de la historia del pensamiento. No obstante, hemos seleccionado a algunos autores que, entre la década de los sesenta y setenta del siglo XX, publicaron algunos de los libros que más considerablemente han influido en el análisis de las relaciones entre los objetos y las imágenes de los objetos.

Sin lugar a dudas hay otras muchas importantes referencias que pudiéramos tomar pero, por los distintos lugares desde donde se ubican, los autores elegidos se presentan, sencillamente, como una muestra. Estos autores son: E. H. Gombrich, Michel Foucault, Nelson Goodman, Umberto Eco y, por último, hemos incluido una nota sobre las aplicaciones del “método” surgido del atlas *Mnemosyne* propuesto por Aby Warburg, su inclusión en esta muestra tiene que ver con la importancia de esta metodología en la actualidad.

La razón que está detrás de la elección de estos autores se debe al marco temporal donde está ubicada la tercera parte de esta tesis, “los testimonios”. Pensamos que un acercamiento, aunque sea breve, a estos autores, resulta pertinente por la absoluta vigencia de sus propuestas a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Los hemos ordenado cronológicamente siguiendo los años de publicación de los libros elegidos, exceptuando el apunte sobre el atlas de Warburg que, a pesar de que su propuesta es anterior, hemos rescatado para este apartado la exposición *Atlas* celebrada en Madrid en 2010.

Las imágenes esconden secretos

En 1959, E. H. Gombrich desde postulados iconográficos, publica *Arte e ilusión*. En este libro recoge el guante tirado por el artista y crítico inglés Roger Fry (1866-1934). Gombrich escribe sobre el predominio de las convenciones en el arte, cómo éstas se basan en “la vieja distinción entre «ver» y «saber»”¹⁸⁶. El problema deriva en la adaptación entre el modo en cómo las cosas son vistas, y cómo son representadas. Por lo tanto, es justamente el “vocabulario de las formas” y el “conocimiento de ese vocabulario” lo que distingue al artista experto del inexperto.

186. GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (Gabriel Ferrater, trad.), Debate, Madrid, 2002 (1959), p. 247.

Gombrich pretende liberar la representación visual del grillete que supone parecerse a la realidad. Las imágenes son conceptuales antes que “naturales” o “naturalistas” o “reales” o “realistas”. El testigo que hace un dibujo de una escena de guerra, no está copiando la guerra, sino adaptándola a unos esquemas establecidos y aprendidos, que el espectador necesita conocer si quiere “ver algo”. Consiste en ajustar la labor del dibujo a estructuras dadas y conocidas, que por otra parte posibilitan la lectura.

En este sentido, el propio Gombrich asume que para los “lectores” de la imagen, es decir, para los que conocen los códigos de lectura “revelados” o exhibidos en el soporte que muestra el testigo, lo que allí aparece no es falso, aunque se asuma que el testigo ha visto mucho más de lo que traslada o “transforma”. Conocer y responsabilizarse de los límites de la representación es su gran baza.

“Nuestro conocimiento del mundo visible está en la raíz de todas las dificultades del arte, con solo que lográramos olvidarlo se haría fácil el problema de la pintura: a saber, el problema de traducir un mundo tridimensional a una tela plana”¹⁸⁷.

Si pensamos en las imágenes pictóricas, cualquier experto conocedor de los códigos pictográficos propuestos en un determinado momento y en una determinada localización, debe asumir que el autor de dichos códigos vio más de lo que pudo *transformar*. En este sentido la pintura es siempre insuficiente, apenas un residuo. Un atisbo que ofrece su utilidad a gritos. Una marca en la superficie, una cruz en mitad de un mapa que, nos desvela parte de un secreto inconfesable, quizás, simplemente, porque no aspira a la “totalidad”.

Las imágenes pictóricas se transforman en una prueba muy débil que inicia (o continúa) un proceso de muestra, pero también, inevitablemente, imposibilita su visión. Una “prueba” que encubre (“cubrir” los acontecimientos, se dice en el entorno del periodismo de guerra), que “esconde” en sus dos vertientes, la de tapar, contener, resguardar; pero también, de algún modo, esconder como silenciar o callar, aplicándole al hecho un juego lingüístico distinto a lo vivido por el testigo, ya que la “copia” es, en sí misma, un horizonte cercano de pretensiones imposibles.

La selección hecha, en “forma” de imagen o relato, es una mediación, una puerta abierta que lleva del ojo del testigo al hecho comunicador. El testigo reclama un esfuerzo de lectura. El testimonio presentado precisa ser visto y leído. La elaboración de imágenes que tiene lugar en el campo de batalla consiste en la puesta en marcha de fórmulas que proporcionan sutiles abismos de transcripción, que se tensa casi hasta la rotura si además se trata de un acontecimiento ingente y excesivo como es la guerra.

Al fin al cabo, se puede entender el trazo de un dibujante (por ser, quizás, el más evidente), que está en mitad del campo de batalla, como la aspiración de un inalcanzable. Pero sí es un camino de códigos descifrables que atenúa el deseo, aunque nunca lo colme, y ahí reside esta parte de su autoridad. La prueba que trae

187. *Ibidem*, p.250. Aquí Gombrich se acuerda de John Ruskin y de su amistad con Turner al afirmar que “*ni siquiera vemos la tercera dimensión. Lo único que vemos es un tejido de manchas de color*”.

el testigo “desde el otro lado” provoca una continua insatisfacción, que precisa de más testigos, más testimonios, más revisiones, más juicios, más maneras de abordar lo sucedido. Necesitamos saber, aunque nunca lo logremos del todo. La mera posibilidad de cambiar la percepción con respecto a unos hechos no vividos sirve como recompensa ante la impotencia de tratar de revivir el pasado. Conocemos, pero sólo un poco, y con eso basta, de momento.

Descifrar los signos

En *Las Palabras y las cosas*, de 1966, Michel Foucault afirma que hasta finales del siglo XVI, la semejanza “guió la exégesis e interpretación de los textos; [fue] la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas (...) la representación se daba como repetición”¹⁸⁸. En este texto Foucault recuerda la trama semántica de términos de la época para tratar la semejanza, entre ellos: la *convenientia*, la *aemulatio*, la *analogía* y la *simpatía*, todos ellos como procesos de acercamiento, de similitud, de identificación de unas cosas con otras. Éstas no podrían darse, o por lo menos no seríamos conscientes de que se dan, si no estuvieran señaladas de algún modo. “Es necesario que las similitudes ocultas se señalen en la superficie de las cosas; es necesario una marca visible de las analogías invisibles”¹⁸⁹.

Las relaciones derivadas de la similitud no son visibles, hay que sacarlas a la luz de algún modo, y Foucault entiende las “signaturas” dispuestas en la faz del mundo:

“(...) el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras (...) está plagado de grafismos (...) figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo que hay que hacer es descifrarlas”¹⁹⁰.

El lenguaje forma parte, naturalmente, de todo esto, “es un secreto que lleva en sí, pero en la superficie, las marcas descifrables de lo que quiere decir. Es, a la vez, una revelación escondida y una revelación que poco a poco se restituye (...)”¹⁹¹.

Escribe Foucault que la semejanza aparece en virtud de la imaginación, pero que también la imaginación se apoya en las relaciones dadas por la semejanza. Lo dice así:

“Sin imaginación, no habría semejanza entre las cosas [pero la semejanza es la savia que corre por los conductos de las imaginación] (...) Es necesario que haya,

188. FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, (Elsa Cecilia Frost, trad.), Siglo Veintiuno editores, México, 2004 (1966), p. 26

189. *Ibidem*, p. 35.

190. *Ibidem*, p. 35. Escribe Foucault más adelante: “llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos describan sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que nos hace ser signos, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento (...) Buscar el sentido es sacar a la luz lo que se asemeja.”, *Ibidem*, p. 38.

191. *Ibidem*, p. 43.

*en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza; es necesario que haya en la representación, el repliegue siempre posible de la imaginación*¹⁹².

En el texto, ya citado en esta tesis, de Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación* (2006), esta conclusión *foucaultiana* le lleva a preguntarse por qué una imagen es semejante a su referente, o más aún, por qué vemos una imagen semejante a su referente¹⁹³. La semejanza se ha convertido en un magma versátil donde la imaginación se apoya para, no sólo ver cómo vemos, sino simplemente para poder ver, y más aún, para tener alguna posibilidad de ver.

Entonces, ¿por qué reconocemos la guerra en las imágenes? Si, como afirma Foucault, es la imaginación apoyada en las semejanzas la que nos posibilita vincular la imagen del objeto con el objeto mismo, parece ponerse en tela de juicio la creencia de que la imagen del objeto y el objeto son semejantes *per se*. Esa semejanza podría producirse por un complejo maderamen de aspectos psicológicos, culturales, coyunturales y contextuales.

En este sentido el testigo de una guerra, que está situado en el centro de innumerables variables y circunstancias inesperadas, elabora un tipo de relato (ya sean imágenes inmateriales, imágenes materiales, recuerdos, verbalizaciones, etc.) nacido de la experiencia de no tener la certeza de qué es lo que va a pasar al momento siguiente. Por esta razón, los puntos de referencia que toman y usan los testigos de una guerra son de carácter muy particular.

Por lo tanto, si el contexto es necesario para descifrar los signos y, en este caso, el contexto es infinitamente fortuito y está lleno de imprevistos, los signos también aparecen en un plano resbaladizo e inestable. Esta circunstancia nos hace pensar en la posibilidad de que a la hora de tomar como referente del trabajo el tema “cosas de la guerra”, se produzca una conexión alusiva a la tradición de “representaciones de cosas de la guerra”. De esta forma el soldado no copia la guerra tal cual la ve, sino que la traduce en los signos que conoce. El testigo de guerra traduce a las formas y las leyes aprendidas lo que ve en el campo de batalla.

Consumir frente a consumir

En 1968, el estadounidense Nelson Goodman publica, desde postulados nominalistas, *Los lenguajes del Arte*, libro que abordaría, de modo más extenso, algunos de los contenidos expuestos en *Las estructuras de la apariencia*, de 1951. En el primer capítulo del texto de 1968, titulado “La realidad construida”, ya sugiere los pasos que va a tomar y de dónde se va a alejar. En primer lugar, el término “semejanza” se presenta muy exiguo, demasiado limitado, para explicar el fenómeno de que una cosa pueda estar en el lugar de otra.

Se supone que la imagen que trae consigo el testigo tiene que ver con lo que vio. Pero una pintura de la guerra representa a la guerra sólo si la pintura de la guerra se parece a la guerra. En este punto podríamos imaginar a Goodman afirmando que la imagen de la guerra se “asemeja” a la guerra pero no puede repre-

192. *Ibidem*, p. 75.

193. ZAMORA, F: *op. cit.*, p. 140.

sentarla. Es decir, una pintura de la guerra se puede “parecer” mucho a la guerra, pero no puede “volverla a presentar”. Porque *“la semejanza no es condición suficiente para la representación”*¹⁹⁴. Goodman habla de “referencias”, un cuadro de la guerra sí debe, de alguna manera, “referirse” a la guerra. Desde sus propuestas diríamos: el cuadro de guerra debe tener aspectos denotativos¹⁹⁵, significados básicos sin añadidos subjetivos. De la mano de sus propuestas, se podría afirmar que un cuadro de guerra más que describir la guerra, la denota. Quizás la pregunta de Goodman sería: ¿pueden haber diferentes cuadros de la misma situación bélica?

En este sentido, habría que pensar con hacerse con un diccionario de imágenes des-*subjetivizadas* que sirvan de referencia, en nuestro caso, un diccionario de imágenes de la guerra. ¿Es este diccionario la tradición de lo pictórico? ¿Es el modo en cómo se han ido pintando las escenas bélicas las que ahora nos ayudan a ver la función denotativa en las imágenes que nos llegan desde el lugar del conflicto?

De momento, y siguiendo con el razonamiento de Goodman, a pesar de que la semejanza no sea suficiente para convertir la pintura de guerra en representación, sí debe ser suficiente para conseguir la identificación. Vemos en la imagen que se nos muestra aquello que ya hemos visto, aunque no vivido. Identificamos la guerra en el cuadro porque hemos visto otros cuadros de guerra. El autor lo diría de la siguiente manera: la imagen de la guerra denota la guerra, entonces la imagen de la guerra representa a la guerra en tanto que la imagen de la guerra se asemeja a la guerra. Desde aquí añadimos al final de dicha frase, y para los que nunca vivieron un acontecimiento bélico, que la imagen de la guerra denota la guerra, entonces la imagen de la guerra representa a la guerra en tanto que la imagen de la guerra se asemeja a otras imágenes de la guerra.

Si alguien pretende hacer una imagen fidedigna de la guerra, “tal cual es” (como decían los realistas), el objeto-guerra debe ser tratado tal y como “lo ve el ojo”, libre e inocente, en condiciones asépticas¹⁹⁶, pero *“el ojo no funciona como un instrumento autónomo y solitario sino como miembro sumiso de un organismo”* que orienta lo “captado” a través de la interpretación interdependiente de la recepción¹⁹⁷, además, ahora sabemos que la visión es un complejo proceso cerebral.

La réplica total es imposible. Con esta premisa la teoría de la representación queda mal parada en sus pretensiones de copia. Goodman escribe al respecto: *“Al representar un objeto no copiamos dicha representación: la consumamos”*¹⁹⁸. Consumar frente a consumir, donde consumir equivale a llevar a cabo totalmente algo (nos dice el diccionario); en cambio, consumir es hacerlo desaparecer con el uso, utilizar hasta su destrucción, hasta su extinción, gastar la energía, apagarlo.

194. GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Piados estética, Madrid, 2010, p. 20.

195. *“La denotación es el significado de la palabra en el diccionario, con independencia del contexto lingüístico en que pueda aparecer”*. En GIRÓN Alconchel, José Luis: *Introducción a la explicación lingüística de textos. Metodología y práctica de comentarios lingüísticos*, Edinumen, Madrid, 1993, p. 124.

196. GOODMAN, *op.c it.*, p. 22.

197. *Ibidem.* p. 23.

198. *Ibidem.* p. 24.

El testimonio de aquel que va a la guerra está muy lejos de consumir o de pretender “atraparlo” todo, ya que el testigo parece que, más que consumir, consume. Pero su experiencia consumidora –que ejerce a través de la vivencia corporal en el hecho bélico– y la posterior muestra de las pruebas, tienen la pretensión de consumir el combustible memorístico que posee. Consiste en declarar lo que conoce hasta agotarlo, vaciarlo de su memoria, contar todo, consumir pretendiendo consumir. El deseo del testigo con un lápiz y un papel es consumir y en el camino lo que hace es consumir. Podríamos decir que se trata de gastar el acontecimiento, de debilitar lo oficioso, de deshelar, de desmenuzar. La imagen “consumada” de la guerra es la transformación en unos códigos alejadísimos del acontecimiento bélico en sí mismo.

La transformación de la cosa en otra cosa

Y por último, en 1977, Umberto Eco recoge y publica sus conclusiones de años anteriores en su *Tratado de semiótica general*¹⁹⁹, donde define la semiótica del siguiente modo:

*“La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo represente. En este sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para medir”*²⁰⁰

En este trabajo, Eco aborda el concepto de *iconismo*:

*“Ni siquiera el retrato de una persona hecho por un hiperrealista parece tener las propiedades de dicha persona”*²⁰¹

Por supuesto que no, la persona no posee los rasgos, las propiedades y la naturaleza de la tela, los colores, la textura (si hablamos de imágenes pictóricas). Y evidentemente, tampoco a la inversa, el retrato, por mucho que se parezca, no conlleva el aliento de la sangre corriendo debajo de la piel del retratado²⁰². El retrato no revive al retratado. Del mismo modo, diríamos, que la imagen de la guerra no recoge el barro, el olor a quemado, el frío, la muerte, la destrucción²⁰³.

199. ECO, Umberto: *Tratado de Semiótica General*, (Carlos Manzano, trad.), Editorial Lumen, Barcelona, 1977.

200. *Ibidem*, p. 31.

201. *Ibidem*, p. 327.

202. Comúnmente se habla del retrato que Velázquez pinta del Papa Inocencio X en 1650 de la siguiente manera: “*La personalidad cruel, recelosa y en el fondo vulgar, del Papa, queda fijada con tan extraordinaria exactitud, que el propio pontífice, al contemplarlo exclamó: «Troppo vero»*”. En PÉREZ Sánchez, Alfonso E.: “Velázquez y su arte”, para el catálogo de la exposición “Velázquez”, exposición llevada a cabo entre el 23 enero y el 31 de marzo de 1990, en el Museo del Prado, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, p.45

203. Cuando ponemos palabras a la experiencia de la guerra siempre aparece la bruma de no saber realmente lo que estamos escribiendo, y las palabras resuenan huecas y vacías.

Por otra parte, y tratando de encontrar más pistas que relacionen las imágenes con su referente, Eco propone un acercamiento desde “la función semiótica”²⁰⁴ que conlleva una correlación entre los contenidos y la expresión de esos contenidos. Evidentemente, los signos portadores de iconicidad no tienen las mismas propiedades materiales o físicas que el objeto (ni siquiera aquellos con mayor grado de iconicidad). Naturalmente, el dibujo del avión no tiene la textura, la envergadura, el volumen o el peso del avión. Pero estos signos (sobre el papel u otra superficie) sí estimulan la percepción de modo *parecido* a como lo haría el objeto²⁰⁵. Por lo tanto dice Eco que, dado que los estímulos físicos han cambiado enormemente, las estructuras perceptivas están basadas en el “sistema de relaciones que constituye la Gestalt perceptiva”²⁰⁶. Esta circunstancia nos conduce a suponer la existencia de un aprendizaje previo. Pensemos en cosas del tipo de: “esta línea curva de aquí imita al ala de un avión, las pequeñas rayas de aquí quieren decir que el avión está en movimiento y esta palabra garabateada aquí, ¡boom!, nos quiere decir que la bomba ha explotado”.

El signo se presenta como una convención perceptiva o conceptual²⁰⁷. La silueta de la mano no contiene ninguna de las propiedades de la mano²⁰⁸, el perfil de la mano se presenta como un sustituto (“subrogado”, dice Eco) que, en “el marco de una representación convencional, contribuye a la significación”, estos signos “simulan” condiciones perceptivas²⁰⁹. De esta forma, desde los estudios semióticos del estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), ejemplifica con la práctica pictórica y la amplitud de convenciones y acuerdos que carga sobre sus hombros, cosa distinta sería verla en sí misma, sin leyendas ni etiquetas²¹⁰.

Para Eco la “semejanza se basa en reglas que vuelven pertinentes ciertos aspectos y relegan otros a la irrelevancia”²¹¹. La semejanza es una selección acordada e intencionada. La semejanza se regula por un consenso de los parámetros derivados de la proporcionalidad, de estructuras iguales, de condiciones que favorezcan la transformación²¹² de referente a representación. De esta forma:

Sólo, a veces, éstas parecen habitadas por productos de la ficción (recreaciones filmicas, relatos literarios, cuadros de historia).

204. “Función semiótica: cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido, el primero se convierte en la expresión del segundo, el cual, a su vez se convierte en el contenido del primero. Existe función semiótica cuando una expresión y un contenido están en correlación (...)”. En ECO, U: *op. cit.*, p. 99.

205. *Ibidem*, p. 328.

206. *Ibidem*.

207. *Ibidem*, p. 329.

208. Un signo debe cumplir algunas condiciones en tres categorías: 1) algo tiene alguna cualidad; 2) algo está en relación con algún existente; y 3) algo debe ser comprendido o incluso traducido por algo. En MARAFIOTI, Roberto: *Charles S. Peirce. El éxtasis de los signos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2004, p. 73.

209. ECO, U: *op. cit.*, p. 329.

210. En PEIRCE, Charles Sanders: *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)* (traducción, introducción y notas de José Vericat), Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1988, pp. 144-145.

211. ECO, U: *op. cit.*, p. 331.

212. *Ibidem*, p. 338.

“[La transformación] *se ha presentado como la mejor explicación operativa de la impresión de iconismo*”²¹³

Este paso está lleno de acuerdos entre una comunidad. Eco dedica en su *Tra-tado* un apartado al iconismo y la convención, donde analiza cómo algunos artistas fueron rechazados en su momento como pintores “poco realistas”, porque el artista había inventado nuevos códigos que la comunidad no había asumido todavía. Las reglas del juego no estaban aceptadas o apropiadas por los “ojos de los jueces”. Es como si el testigo de un tribunal, al tratar de relatar los hechos que vio con sus propios ojos, utilizara un procedimiento no admitido, por ejemplo hiciera un relato de los hechos en forma de poema cacofónico.

En la historia de las artes visuales se encuentran representaciones icónicas que no conseguían que se las aceptase como tales y que después, a base de que iban acostumbrándose los destinatarios, quedaban convencionalizadas hasta el punto de formar parte del “modelo” icónico dominante.

El montaje de las imágenes

*“Fijarse en la infinita variedad de formas y de materiales: desde las nubes que no cesan de modificarse allá en el cielo, hasta esas «esculturas involuntarias» que hallamos en el fondo del bolsillo (...). El atlas (...) se conforma con recoger –o sea, respetar– el gran «troceamiento»”*²¹⁴.

George Didi-Huberman

No podemos cerrar este apartado dedicado a algunos de los pasadizos que anexionan lo que llamamos “guerra” con la “imagen-de-la-guerra”, sin hacer mención a los análisis que entienden las imágenes como “constelaciones”. Es decir, ya no se trataría de una “lectura” de los signos que aparecen en la imagen, sino de las relaciones ocasionadas por la disposición y la combinación de unas imágenes con otras.

Hoy en día resulta extraño toparse con una imagen “sola”. Las imágenes conviven, se *dan* conjuntamente, en comunidad, apareciendo y desvaneciéndose para dejar su lugar a otra nueva, que produce novedosas relaciones. Dentro del contexto espectral actual (Baudrillard en 1978 ya afirmaba que la cotidianidad “*está irremediablemente contaminada por el espejo de la locura que ella misma [la sociedad] ha colocado ante sí*”²¹⁵), las imágenes hacen presencia en cualquier situación, ubicuas, constantes y, sobre todo, coincidentes en tiempo y lugar. Por lo tanto, estaríamos hablando de las imágenes como una congregación de prójimas.

No se trataría, entonces, de un análisis de una imagen particular, sino que ésta conformaría parte de un inventario, de un surtido, de una colección. Precisamente,

213. *Ibidem*, p. 339.

214. En el catálogo de la exposición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, exposición del 20 de noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011, Madrid, 2010, p. 290

215. BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 2007 (1978), p. 23.

sobre la acción de coleccionar, escribía Walter Benjamin lo siguiente:

*“Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes”*²¹⁶.

La colección, que ejerce de contexto, siempre espera la próxima nueva adquisición. El coleccionista trata siempre de ampliarlo, de *ver* qué nuevos vínculos surgen. Porque la colección, para estar “activa”, precisa de estar abierta a nuevas incorporaciones; en ese estado propenso a un inminente, anhelado y fresco ingreso, que altere la colección y las relaciones establecidas.

La inclusión de esta nota, sobre un tema tan extenso, se debe a la intención de dejar constancia en esta tesis que, desde algunos planteamientos, la discusión no estaría formada por la “guerra” *versus* “imagen-de-la-guerra”, sino que más bien sería “acontecimiento-guerra” *versus* “atlas-de-la-guerra” (usamos el término “atlas” como una colección, en este caso, de imágenes). Debido a la brevedad que le otorgaremos a este tema, sencillamente nos acercaremos a algunos de los aspectos surgidos de la exposición tuvo lugar entre el 20 de noviembre de 2010 y el 27 de marzo de 2011, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, bajo el título: *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*

En ella se recuperó una manera de trabajar, de coleccionar, de llevar a cuestas el mundo, de *disponer* sobre una mesa los materiales a analizar. La exposición giró en torno del atlas *Mnemosyne*, un dispositivo/método de trabajo del historiador del arte alemán Aby Warburg (1866-1929). El comisario de la exposición, George Didi-Huberman, describe el “invento” de Warburg de la siguiente forma:

*“El atlas Mnemosyne fue, en manos de Aby Warburg, como un gran poema visual capaz de evocar o invocar con imágenes, sin por ello empobrecerlas, las grandes hipótesis que proliferan en el resto de su obra: tanto en los artículos publicados, con sus laberínticas notas infrapaginales, como en los innumerables borradores manuscritos y, en general, en todas sus herramientas de trabajo, cajas de fichas, esquemas, fototeca, y hasta en la clasificación de la biblioteca. El atlas de imágenes fue así el «obrador» de un pensamiento siempre potencial-inagotable, poderoso e inconcluso- sobre las imágenes y sus destinos”*²¹⁷.

Se trata, pues, de una colección de imágenes que contiene latente una nueva lectura o un novedoso punto de vista. La propuesta consiste en atender a las lindes, a los contactos entre los elementos coleccionados. En este sentido, y refiriéndose a Goethe (una de las referencias que, apuntadas por el comisario, tuvo Warburg) Didi-Huberman escribe:

“(…) en el doblez de Las Luces y el Romanticismo, deseó justamente muestrear «el caos» del mundo sobre la base de su doble posición asumida de poeta y de erudito, posición apuntalada por una teoría de la imaginación que era también una teoría

216. BENJAMIN, Walter: *Libro de los Pasajes* (ed. Rolf Tiedemann), Akal, Madrid, 2005, p. 223.

217. En el documento *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, MNCARS, Madrid, 2010, p. 50.

del saber, una filosofía de las «líneas de sutura», de los puntos de confluencia o de las relaciones íntimas y secretas entre las cosas»²¹⁸.

La colección (fig. 21), por muy grande que sea, siempre es una muestra. Y “muestrear el caos supone reconocer la dispersión del mundo y emprender, pese a todo, su colección”²¹⁹. El acto de coleccionar funcionaría, como concluye Didi-Huberman al final del extenso texto para la exposición, como el acto de hacer muestras de la enormidad de casos que compone el devenir del mundo, dicho en otras palabras, quedaría enunciada como “la práctica del doloroso muestreo del caos de la historia”²²⁰. Por lo tanto, consiste en atender a las uniones, más o menos distantes, dentro de una muestra inaprensible (por resultar siempre, exponencialmente, ampliable).

En la actualidad, pareciera como si el atlas de Warburg se hubiese agrandado hasta cubrirlo todo (como el mapa que cubría todo el territorio descrito por Borges en su cuento “El rigor de la ciencia”), y lo parece en dos sentidos: 1) la situación se describe como una constante sensación de estar siempre, en cualquier instante, frente a una muestra fluctuante y simultánea de imágenes, vimos rodeados de ellas; y 2) en el contexto actual las imágenes parecen que han conquistado las distancias (en este sentido, en 1999, Paul Virilio habla de la “gran óptica transhorizonte”²²¹), y las imágenes pueden llegar desde cualquier lugar y en cualquier momento.

Por lo tanto, el atlas del que hablamos tiene dos características: primero, se da constantemente y, segundo, su dominio está, aparentemente, abierto infinitamente. Es decir, el dispositivo de Warburg se podría poner en marcha una y otra vez, ensayando con nuevas uniones, cosiendo y descosiendo nuevas costuras.

En este punto surgen dos características que no debemos dejar pasar: primero, las imágenes siempre son fragmentos y, por ende, una colección de imágenes es una colección de fragmentos. En este sentido, en la década de los sesenta del siglo pasado, Siegfried Kracauer señalaba la existencia de un “pronunciado interés por «la basura de los hechos»”²²², es decir, pareciera como si el método fragmentario propuesto por el atlas *warburgiano* sirviese en las construcciones históricas realizadas por medio de las minucias, las migajas, las insignificancias que, como señala Rolf Tiedemann en la introducción del *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, se trata de un proceder que se basase en la “práctica de lo «concreto»”²²³; y la segunda característica tiene que ver con que la colección de imágenes está aumentada, ampliada, modificada, incrementada por la acción de las rozaduras que, inevitablemente, surgen entre las imágenes “montadas”.

Es decir, el ejercicio de “formar constelaciones” abre la posibilidad a montajes y desmontajes, a acercamientos y distanciamientos, provocando estímulos que favorezcan la atención por medio de lo que Didi-Huberman llama, acompañado de

218. *Ibidem*, p. 93.

219. *Ibidem*, p. 50.

220. *Ibidem*, p. 116.

221. VIRILIO, P.: *La bomba...*, *op. cit.*, p. 25.

222. KRACAUER, Siegfried: *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, (Guadalupe Marando y Agustín D'Ambrosio, trads.), Los cuarenta, Buenos Aires, 2010, p. 126.

223. BENJAMIN, W.: *op. cit.*, p. 13.

Figs. 21 Montague Henry Knapp: Fotografía que muestra un montaje con imágenes de los servicios médicos militares durante la Primera Guerra Mundial. Esta exposición tuvo lugar en el Crystal Palace en junio de 1920. (Collection: Iconographic Collections, Full Bibliographic Record Link to Wellcome Library Catalogue, Wellcome Library, Londres).



Bertolt Brecht, “extrañezas” provocadas por el “distanciamiento”:

“Distanciar es demostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto no hay distanciamiento sin trabajo de montaje y del remontaje, de la descomposición y la recomposición de toda cosa”²²⁴.

224. DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, (Inés Bértolo, trad.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p. 81.

2.3.2 La capacidad de las imágenes para transmitir la brutal realidad

“La conciencia de hacer saltar el continuum de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción”²²⁵.

Walter Benjamin

“En el tiempo en que destruye todo, el hombre responde con la imagen”²²⁶.

Michel Tournier

En 2010 se publica el texto “La imagen intolerable”²²⁷, de Jacques Rànciere. En él se hace referencia a la discusión suscitada a partir de un ensayo de George Didi-Huberman para el catálogo de la exposición *Mémoires des camps*, donde éste comentaba cuatro fotografías inéditas tomadas por un miembro de un *Sonderkommando* en Auschwitz. En una de ellas se mostraba a un grupo de mujeres desnudas que eran conducidas hacia su muerte (incluida en la página 186 de esta tesis), y en otra se podía ver la incineración al aire libre de los cadáveres.

El texto de George Didi-Huberman fue contestado por Élisabeth Pagnoux y por Gérard Wajcman²²⁸. La primera se preguntaba por unas imágenes intolerables que, vistas en el presente, arrojan el horror pasado produciendo atrofia en la mirada y la imposibilidad de una hipotética respuesta crítica. Y el segundo, trató de intolerable a las imágenes y al relato que las acompañaba por tres razones, resumiendo: no se mostraba el exterminio en la cámara de gas, porque lo real no es únicamente visible, y porque el acontecimiento de la Shoah *contiene* un “irrepresentable”²²⁹.

Rànciere encuentra en esta discusión parte del meollo que pone distancia entre “lo intolerable en la imagen” y “lo intolerable de la imagen”. “En” frente a “de”, lo que hay dentro frente a lo que es en sí misma. El territorio que separa la distinción de “dos intolerables”: por un lado, lo que la imagen nos parece contar, presentándose como un dispositivo de representación del horror; y por otro lado o quizás un “único intolerable” ubicado en el mismo salto del acontecimiento mismo al acontecimiento de ver la imagen “sacada de allí”.

Con dichas imágenes (éstas sí consiguieron escapar del campo) aparentemente se pone en marcha la posibilidad de saber parte de la verdad, es decir, las imágenes que el eventual testigo hizo a escondidas podrían funcionar como prueba. De esta forma podríamos diferenciar entre la declaración del testigo y la muestra de pruebas. Dicho de otro modo, parece ser que entre la palabra del testigo y la imagen

225. BENJAMIN, Walter: *Angelus Novus*, (H. A. Murena, trad.), Editorial Cómares S.L., Granada, 2012, p. 44.

226. TOURNIER, Michel: *Petites proses*, Folio Texte Integral, 1986.

227. Texto contenido dentro de RÀNCIERE, Jacques: *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo Educiones, Pontevedra, 2010, pp. 87-106.

228. DIDI-HUBERMAN, Gerorge: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, (Mariana Miracle, trad.), PAIDÓS, Barcelona, 2004, pp. 83-102.

229. RÀNCIERE, J.: *op. cit.*, p. 94.

revelada se presenta una distancia entre dos maneras de abordar el pasado²³⁰, por un lado el relato, y por otro, la acción de *dar a ver*.

Pero, ¿no es una imagen, en tanto que prueba, otro modo de declarar? ¿Es ésta una especie de representación de un testimonio? Pregunta que nos lleva a esta otra: ¿se considera el testimonio como una prueba al mismo nivel que se consideran las imágenes? Y una cosa más, si podemos considerar testigo de las imágenes aquél que las ve, las analiza, las explica y las juzga, ¿en qué sentido podríamos afirmar que este testigo de imágenes es testigo del acontecimiento que aspira a ver, analizar, explicar y juzgar, y en última estancia comprender? Todas estas cuestiones están en el corazón de los propósitos que nos lleva a indagar el papel del testigo y su influencia, desde el arte, en la construcción de las memorias. Un testigo “mutante” que se mueve entre ser testigo, hacer de testigo, creerse testigo, *convertir* a otros en testigos. A la vez, hace emerger del olvido los relatos perdidos y raspa la densa capa de poderes, de los consensos y conmemoraciones, haciendo huecos a otras miradas y otras voces.

Las imágenes que analiza Didi-Huberman, y a las que Rancière hace referencia, son imágenes inéditas que, a pesar de su novedad, ya han sido vistas (o eso parece). Y en este sentido, aquél que mira las fotografías advierte una prueba de lo que ya le han contado a través de innumerables productos culturales.

Pero pensemos por un momento en aquél que realizó las fotografías, éste supuestamente trataba de configurar una prueba para apoyar su denuncia presente, pero también un futuro relato, un testimonio que en mitad de cualquier juicio sirva como prueba de los hechos que se estaban produciendo. En cierto modo, aquel testigo que sacó las fotos, quería hacer escapar su relato, su voz, su mirada, precisaba sacar de allí lo que sus ojos veían, quería que su mirada, en forma de captura mecánica, saltara la alambrada, pasara por encima de los perros y burlara a los guardias, quería que su visión huyera. Y esta evasión visual sería su triunfo: que otros vieran lo que veía. El testigo con la cámara en la mano está ante la imposibilidad de escapar él mismo, y decide sacar “un doble” del horror y espera que se fugue de aquel confinamiento. Desde las sombras de su escondite quería arrancar una mirada que se “proyectara” frente a otros, que fuera se viera lo que estaba ocurriendo a espaldas del mundo. Es un intento de fuga, la evasión de unas pocas imágenes que avisen, que piden ayuda, que insten a la acción, que “abran los ojos”.

De algún modo, y en momentos distintos se ha producido un borrado. Es conocido que acercándose la derrota del régimen nazi se destruyeron los documentos y que la intención era hacer desaparecer todos los soportes gráficos, sobre todo de lo ocurrido dentro de los campos²³¹. Por lo tanto, las imágenes que ahora vemos también son supervivientes. Y de ellas somos testigos, unos testigos distintos, ya no estamos escondidos entre las sombras, ya no ponemos en riesgo nuestra vida. Las vemos como imágenes de un acontecimiento, y en este ver también hemos sufrido el efecto de otro borrado. Parece que Wacjman le viene a decir a Didi-Huberman que el acontecimiento ocurrió y no hace falta probarlo²³², por lo

230. *Ibidem*, pp. 94-95.

231. JIMÉNEZ Burillo, Florencio y PÉREZ Triviño, José Luis: *El Holocausto nazi*, Editorial UOC, Barcelona 2007, p.36

232. RÀNCIERE, J.: *op. cit.*, pp.94-95

tanto para qué mirar las imágenes de algo que ya se sabe que sucedió, ¿cuál es, por tanto, la razón que nos debe mover a mirar nuevamente esas imágenes? Si además de algo irrepresentable no se pueden hacer representaciones, entonces, ¿podemos hablar de ello pero no podemos ver las imágenes?

Rancière, a partir de esta discusión, añade una pregunta que se presentaría de la siguiente manera: “¿*Qué es lo que distingue la virtud del testimonio de la indignidad de la prueba?*”²³³. En este caso el relato del que vio no está configurado con palabras, sino como una huella, un rastro visible. Una imagen que por naturaleza es un “recorte”, un sesgo, un enmarcado. Las imágenes no muestran todo, ni tampoco lo prueban todo, por esta razón, llenos de obviedad, diríamos que: la palabra del testigo, y también la prueba, se presentan como insuficientes.

Wacjman parece afirmar que las imágenes y el relato sí parecen “soportables”, cosa que no ocurre con la insoportable realidad. En este sentido, Rancière le recuerda que aquél que captó la imagen, el primero que vio lo que se veía en el visor de la máquina fotográfica, sí que estaba “soportando” la realidad. Una vez más, la discusión se centra en la distancia entre el testigo del acontecimiento y el testigo de las imágenes del acontecimiento. La imagen se presenta como una “realidad” suavizada, transformada en parámetros de lectura, masticada para ser digerida, ablandada para su consumo. Pero no está de más pensar en el testigo que ocultó en un cubo la cámara y que sabía (intuía, supo leer) que la situación requería un gesto: hacer una fotografía (en esta ocasión cuatro, nada más y nada menos). La experiencia insoportable del aquel testigo, no consiguió paralizarle, sino que todo lo contrario, soportó la situación para poder mirar, “apuntar y disparar” sobre el horror. En otro momento escribe Rancière:

*“El verdadero testigo no quiere testimoniar”*²³⁴.

Y, si finalmente testimonia, sus palabras son sonsacadas a pesar de sí mismo. Aquél que tuvo la experiencia de ver el horror, de soportarlo, no puede decirlo. Y para ello Rancière trae como ejemplo a Abraham Bomba, un superviviente del campo de Treblinka que aparece entrevistado en la película, Shoah (1985) de Claude Lanzmann. Bomba en un momento de su relato, de su recuerdo, de su confesión, rompe a llorar. Y en ese momento el realizador (entrevistador, el propio Lanzman) le insta a seguir: “Debe hacerlo, Abe”. Pareciera que le dice: ¡debe hablar, debe dar su testimonio, no vale únicamente con el llanto, necesitamos la palabra! Pero el caso es que la palabra ha sido interrumpida por la imagen de las lágrimas, y ésta se presenta como la causante de haber cortado la posibilidad de decir. De este modo, lo indecible se vuelve representable: un hombre que llora²³⁵. Rancière vuelve a Wacjman, y citándole, escribe sobre la película:

*“(...) para hacer que surjan las cámaras de gas, filma personas y palabras, testigos en el acto natural de recordar, en el rostro de los cuales se discierne el horror que han visto (...)”*²³⁶.

233. *Ibidem*, p. 95.

234. *Ibidem*, p. 95.

235. *Ibidem*, p. 97.

236. *Ibidem*.

“El verdadero testigo no quiere testimoniar”, o más aún, no “puede” testimoniar algo para lo cual no encuentra palabras, es indecible, y entonces, el testigo llora. Y éste se convierte en su testimonio. El llanto es la imagen del dolor, el signo de aquello que no puede darse. Es el síntoma del sufrimiento de quien es obligado a recordar la cara de la muerte. ¿Podríamos decir que lo irrepresentable ya es representable? En cierto modo sí, con imagen del sufriente, del hombre al que se le llenan los ojos de lágrimas y donde las palabras sucumben al llanto. Por medio de esta situación, las palabras quedan en una situación delicada, y tres son las razones que apuntan Rànciere²³⁷: 1) la palabra se opone a la imagen; 2) la palabra es de un hombre incapaz de tener palabras; y 3) la palabra de un superior que apremia al que no quiere hablar para que, finalmente, hable.

“La virtud del (buen) testigo es la de ser el que obedece simplemente al golpe doble de lo Real que horroriza y de la palabra del Otro que obliga”²³⁸.

Pero, ¿puede esta imagen, la de un hombre que llora incapaz de hablar, ser una imagen totalizadora de los acontecimientos ocurridos dentro del campo? Parece que no. Rànciere apunta a que la imagen no es el doble de nada, ni siquiera ésta. No consiste en aferrarse al clásico modelo mimético²³⁹. Ya que al mirar a la imagen del sufriente, ésta se trama con otras, se configura a partir de múltiples relatos, entre lo invisible y lo visible, igual que las palabras se conjugan entre las dichas y las no-dichas. En este sentido la representación no consiste en elaborar una forma sensible, sino que “es el acto de dar un equivalente”²⁴⁰.

La equivalencia se define, básicamente, como “una igualdad de valor, estimación, potencia o eficacia de dos o más cosas”. ¿Podríamos afirmar que la representación de una situación intolerable, sería entonces una especie de doble de mismo valor, estimación, potencia o eficacia? Parece que no, pero sí podríamos apuntar que, en este caso, el llanto de Bomba contiene parte de las formas, las invisibilidades, las palabras y los silencios de aquello que trata de representar: sólo una parte (pequeña seguramente) útil que genere nuevas posibilidades. Incluso la misma voz que pide a Bomba que cuente, está implicada en este proceso constructivo. La voz da cuerpo a un acontecimiento de alguien que se esfuerza por *dar a ver*. La voz *en off* parece intuir que el testigo ha visto, y por esta razón le insta a hablar.

Cuando el testigo llora, nos dice Rànciere, las lágrimas no son la presencia

237. *Ibidem*, p. 96.

238. *Ibidem*, p. 97.

239. En otro momento del texto de Rancière, *El espectador emancipado*, titula con un afirmativo y claro: “Las paradojas del arte político”, donde define modelo mimético como: “relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales resultan afectados los sentimientos y pensamientos de aquéllos y aquéllas que lo reciben”. Rànciere nos pone delante de algunas de las prácticas que actualmente se llevan a cabo, como por ejemplo: fotografías de víctimas de conflictos colgadas en los muros de las galerías de arte, o aquellas propuestas que toman las tragedias humanas como “ocasión de una manifestación estética”, o incluso nos insta a ponernos ante la “mirada cómplice que sólo ve en esas personas sus estatuto degradante de víctimas”, en RANCIERE, Jacques: “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*, *Ibidem*, p. 58.

240. *Ibidem*, pp. 94-95.

del horror vivido, sino que más bien podría ser “*un proceso de condensación y de desplazamiento*”²⁴¹ de unos hechos. La imagen consiste en un testigo que llora y una voz que le reclama un relato. Ante la imposibilidad de hablar, el testigo nos ofrece un equivalente, una imagen, un gesto de aflicción, tristeza y sufrimiento. Abraham Bomba ha sufrido en el pasado, y sufre con sus recuerdos en el presente.

La característica que llamamos “equivalente” no tiene nada que ver con el “parecido” entre el acontecimiento y la imagen dada. La equivalencia se construye desde la relación que hay entre una manifestación y el mundo de preguntas que se destapa con ella, y que de pronto una avalancha de correspondencias, nexos y concomitancias se ponen en marcha, se activan. Con la equivalencia somos testigos del despliegue ante nuestros ojos del comienzo de las pesquisas. En muchas ocasiones parece que el trabajo del artista²⁴² consiste, precisamente en esto, en trabajar en la presentación equivalente, que pone en marcha las relaciones, pensamientos, emociones, sentimientos que estimulan un amplio espectro de intereses y consecuencias de lo que Rancière llama el “*reparto de lo sensible*”²⁴³. Son todas ellas estrategias orientadas a dar sentido al llamado “*modelo de eficacia*”²⁴⁴ de unas prácticas artísticas que se les supone políticas porque en principio, “*muestran los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los iconos reinantes o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en una práctica social*”²⁴⁵.

En su texto “Las paradojas del arte político”, Rancière sugiere que la tradición de la mimesis sigue siendo dominante en la actualidad, de esta forma, “*se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes*”²⁴⁶. El aparente modelo de eficacia actual se compone, fundamentalmente, por tres direcciones: mostrar las heridas, enseñar las extravagancias asumidas en los relatos hegemóni-

241. *Ibidem*, p. 98.

242. De gran espectro, que va desde estrategias de dismantelamiento de los grandes iconos visuales, poniendo sobre la mesa de operaciones tremendamente sofisticadas de la publicidad o la pericia de los medios de comunicación, a intentos de deshelar la capa de imágenes que cubre la memoria de los acontecimientos, pasando por poner la atención en las identidades que se configuran en los márgenes, pasando por los trabajos que proponen “capturar” la indefinición del flujo de representaciones que nos rodean, o también aquéllos que se introducen en los organigramas del poder, o ponen en evidencia las estructuras dominantes y tratan de que seamos conscientes de lo inevitable, o aquellos que cambian el entorno de una sala, que producen nuevas relaciones sociales, descifran los códigos, pagan a trabajadores para que caben su propia tumba, piensan sobre los vínculos, median, mapean, rastrean, etc. *Ibidem*, p. 55.

243. “*Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de lo común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas*” en RANCIÈRE, Jacques: *El reparto de lo sensible*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009 (2000), p. 9.

244. Su propuesta versa en que “*la eficacia del arte*” no trata de balizar, de indicar, de contar, o de enseñar cómo comportarnos, sino consistiría en “*disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente o en medio de, dentro o fuera, próximos y distantes*”. En este sentido “*«la experiencia estética» (...) se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales*”. RANCIÈRE, J.: *op. cit.*, p. 64.

245. *Ibidem*, p. 56.

246. *Ibidem*.

cos y salir de la institución artística y transformarse en práctica social. Estas líneas de trabajo esconden, según Rancière el paso de la causa al efecto, y si no ocurre así es porque el “artista es incompetente o que el destinatario es incorregible”²⁴⁷. No obstante, en este sentido, veremos brevemente cómo el problema mayor no reside ni en el artista ni en el espectador, sino en el planteamiento.

Ver imágenes de heridos, víctimas o dolientes dentro de una sala de exposiciones parece implicar que alguien (autor, comisario, etc.) espera que, de alguna manera, los juicios y las expectativas del eventual espectador sean los pertinentes y los esperados, “llamemos a esto el modelo pedagógico de la eficacia del arte”²⁴⁸, donde se cruzan sentimientos empáticos con las víctimas y sentimientos de indignación con los que han producido tanto dolor. Pero, realmente ¿se producen?, y si se producen ¿cómo nos afectan? Rancière parece dar una salida:

“El problema no es del artista sino del planteamiento mismo. [Puesto que] Se supone un continuum sensible entre la producción de imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra los pensamientos y acciones de los espectadores”²⁴⁹. [No se trata, pues, del mensaje transmitido en sí, sino] “(...) en disponer los cuerpos, recortes espacio-temporales que definen maneras de estar (...)”²⁵⁰.

En el paso que va desde la “incierta pedagogía de la mediación representativa” a la “pedagogía de inmediatez de la ética”, Rancière encuentra un punto por donde huir:

“[el procedimiento consistiría en separar] las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta producción se ve apropiada por los espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización”²⁵¹.

En otras palabras, se trata de cortar relaciones entre los propósitos del autor, la forma dada (y presentada en el contexto del arte), el espectador y todo dado en un espacio y tiempo concreto²⁵². Pero, ¿se puede interrumpir este proceso? ¿Cómo detener las relaciones que funcionan, irremediablemente, entre las imágenes (del arte) y la comunidad en donde participan el artista, el espectador, la propuesta y el lugar de muestra? Rancière habla de la eficacia de un disenso que define como:

“El conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es ahí donde el arte, en el régimen de la separación estética, entra en el terreno de la política. Porque el disenso está en el corazón de la política. (...) La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes”²⁵³.

247. *Ibidem*.

248. *Ibidem*, p. 57.

249. *Ibidem*, p. 58.

250. *Ibidem*, p. 59.

251. *Ibidem*, p. 60.

252. *Ibidem*.

253. *Ibidem*, p. 65.

Fig. 22 Luc Delahaye, *Un condamné à mort*, 2012. (Tirada fotográfica numerada de 60 x 50 cm c. u.). Fotografía tomada por el doctorando.



En la exposición temporal *Les désastres de la Guerre 1800-2014*, que tuvo lugar en el *Louvre* de Lens entre el 28 mayo y el 6 octubre de 2014, se podía ver en una zona no demasiado notoria, incluso apartada, una fotografía en formato vertical y de medidas medianas (50 x 60 cm), con marco blanco y cristal, titulada *Un condamné à mort* (fig. 22) del fotógrafo francés Luc Delahaye²⁵⁴ (n. 1962).

La imagen mostraba el retrato de un joven que mira al objetivo mientras una mano le sujeta por un hombro. En el catálogo de la citada exposición, Thibault Boulvain cita unas palabras del fotógrafo cuando éste viene a decir:

*“No podemos decirlo todo en una imagen, sin embargo una sola puede revelar mucho de la condición del mundo (...)”*²⁵⁵.

Después, en el mencionado texto, se explica que Delahaye ha tomado una imagen de un vídeo encontrado en la *web* YouTube sobre el conflicto sirio en 2012. La fotografía se muestra con baja resolución, sin nitidez.

En esta ocasión, la fotografía no ha sido realizada *in situ* por el foto-periodista, sino que la imagen está al alcance de cualquiera desde un dispositivo conectado a *Internet*. Sobra decir que estos vídeos, a pesar de las elaboradas puestas en escena que algunos de ellos muestran, no tienen pretensiones artísticas, sin embargo, a través de él se tiene la sensación de que la guerra está ahí, esperando que sea teclada en un buscador *on-line*.

El momento elegido forma parte de un vídeo sobre una ejecución, una secuencia que terminará con su muerte, pero que el fotógrafo ha seleccionado un momento que se le puede ver con vida.

Delahaye selecciona un fotograma, lo enmarca y lo instala en un espacio de arte. No hemos elegido este ejemplo para ilustrar una posible propuesta del arte que podría contener una *eficaz* carga política. Sino que, al tratarse de una instalación dentro de una exposición programada por un museo sobre las representaciones de la guerra en los últimos doscientos años, la imagen (que recordamos está disponible en la *web*) ha sido cubierta por una pátina de sentido otorgada por su ubicación en el interior del cubo blanco. Hecho que puede hacer debilitar la

254. Trabajó para agencias importantes como *Sipa* y *Magnum* y, en tres ocasiones (1992, 1993 y 2011), ganó el *World Press Photo*.

255. BOULVAIN, Thibault: “Luc Delahaye. Un condamné à mort, avril 2012” en el catálogo de la exposición *Les désastres de la Guerre 1800-2014*, Louvre Lens, Somogy Edition d’art, Paris, 2014, p. 356.

tensión crítica que forman los “intolerables” de los hablaba Rancière, porque una cosa es lo “intolerable” del horror que se *logra ver* en una determinada imagen (o cualquier otro dispositivo), y otra es lo “intolerable” de los efectos que esa imagen causa en quien la ve. Los elementos dispuestos para la muestra artística han dejado de *problematizar* una cosa para *problematizar* la otra.

Una de las hipótesis de esta tesis viene a decir que contar, relatar, testimoniar, dar una imagen, dar una prueba de la guerra y del sufrimiento que ésta provoca es una operación de transformación y, por esta razón, aquello que resulta ya no es la guerra. Pero, algunas veces, cuando las prácticas artísticas muestran, como en el caso del joven de la fotografía de Delahaye, el retrato de la guerra, éste deja de ser retrato (entendido como género de la tradición pictórica) para convertirse en una especie de rumor que carga con lamentos que llegan desde *el otro lado* (en este caso, la guerra en Siria) que resulta inalcanzable, por no ser equiparable a *este lado* (donde se encuentra el espectador que mira la fotografía colgada en la pared del museo).

Es decir, el título de este apartado, “la capacidad de las imágenes para transmitir la brutal realidad”, contiene el peso de una imposibilidad:

“El cine, la fotografía, el vídeo, las instalaciones y todas las formas de performance del cuerpo, de la voz y de los sonidos contribuyen a forjar en nuevo marco de nuestras percepciones y el dinamismo de nuestros afectos. De este modo, abren posibles caminos hacia nuevas formas de subjetivación política. Pero nadie puede evitar el corte estético que separa los efectos de las intenciones y prohíbe toda vía regia hacia un real que sería el otro lado de las palabras y de las imágenes. No existe el otro lado. Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecidible. Pero hay dos maneras de pensar eso que es indecidible y de hacer con ello una obra. Existe la manera que lo considera como un estado del mundo en el que los opuestos son equivalentes y hace de la demostración de esa equivalencia la ocasión de un nuevo virtuosismo artístico. Y existe la manera que reconoce ahí el entrelazamiento de diversas políticas, ofrece figuras nuevas a ese entrelazamiento, explora sus tensiones y desplaza así el equilibrio de los posibles y la distribución de las capacidades”²⁵⁶.

256. *Ibidem*, pp. 84-85.

2.4 Los itinerarios aneblados (*imagentexto*)

*Así aprendí triste la renuncia:
ninguna cosa sea donde falta la palabra”.*
Stefan Geroge, “La palabra” (1919).
(Últimos versos del poema)

“[La descripción] *Es la cualidad de presentar las cosas de las que hablamos con tal claridad que creemos verlas*”²⁵⁷.

Quintiliano, *Instituciones oratorias*, 9, 2, 40

*“Hace diez horas que la hoguera arde. Un horrible hedor penetra por nuestras fosas nasales, hasta el punto que casi nos revuelve el estómago. De vez en cuando se oye una especie de crepitar siniestro de madera. Ningún artista, por genial que fuese, sería capaz de reproducir esta impresionante visión dantesca”*²⁵⁸.

Mario Neves, *La matanza de Badajoz*

Una de las herencias que hemos recibido del siglo pasado es una paradoja inscrita dentro de lo que se ha llamado “la crisis de la representación”, Luis Ignacio García, en su libro *Políticas de la memoria y de la imagen*, formula esta situación con la siguiente pregunta:

*“¿Cómo dar testimonio de una experiencia tan traumática cuyo olvido significaría la imposibilidad de toda cultura, pero cuya representación puede implicar la pretensión infame y fetichista de usurpar un vacío que solo puede ser testimoniado desde su propio silencio?”*²⁵⁹.

En un momento de la película de 1995 de Theo Angelopoulos, *La mirada de Ulyses* (fig. 23), el personaje de Ivo le dice al señor A:

*“Aquí la niebla es la mejor amiga del hombre. ¿Le parece extraño? Sólo entonces Sarajevo recupera la normalidad. Los francotiradores se retiran. La niebla es una fiesta. Celebrémoslo”*²⁶⁰.

Seguidamente, por un agujero provocado por un obús en la pared de la derruida filmoteca de la ciudad, salen a la calle. Los dos personajes pasean abrigados entre las ruinas asistiendo a distintas escenas como la interpretación musical de una orquesta con coro, una representación teatral o un sepelio. Ivo propone ir a

257. Cita encontrada en MARIMÓN Llorca, Carmen: *El texto descriptivo*, Biblioteca de recursos electrónicos de Humanidades E-excelence, Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación SL, Madrid, 2006, p. 3.

258. NEVES, Mario: *La matanza de Badajoz. Crónica de un testigo de uno de los episodios mas trágicos de la Guerra Civil Española (Agosto de 1936)*, Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 1986, p. 60.

259. GARCÍA, Luis Ignacio: *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, THEA, Santiago de Chile, 2011, pp. 63-64.

260. Guión de la película *La mirada de Ulyses* dirigida Theo Angelopoulos en 1995.



Fig. 23 Theo Angelopoulos, *La mirada de Ulyses* (Fotogramas), 1995

buscar a su familia que baila al son de la música cerca del río. Los dos niños cantan mientras desaparecen entre la niebla, su madre trata de que no se alejen demasiado. En ese momento se oye el sonido del motor de un automóvil que estaciona cerca, una voz amenazante pide a los niños que bajen al río. Ivo decide acercarse, no sin antes pedirle al señor A que se quede quieto, la niebla le esconderá. Se oyen gritos, súplicas, mientras la feroz voz continúa dando indicaciones llenas de violencia. De pronto se oye un disparo seco de arma de fuego, un grito de mujer, otro disparo, más gritos, más disparos. El automóvil vuelve a arrancar y se marcha.

En esta larga secuencia, la cámara no se separa en ningún momento del personaje del señor A, y oculta en la niebla junto a él, deja al espectador sin visión de la escena del asesinato. La niebla que protege al señor A, también ha ocultado, ha cubierto de blanco espeso, el acontecimiento.

La lógica cinematográfica del deseo de ver se ha visto interrumpida, la (mirada de la) cámara es insuficiente. Todo sucede fuera de plano, no solo para el espectador sino también para el señor A, ya que tanto uno como otro asisten (únicamente) a los sonidos del acontecimiento. El testigo que no ve pero sí oye, está rodeado por un manto protector que, paradójicamente, también preserva la identidad del

asesino. En este caso, la circunstancia de no tener la posibilidad de ver, resulta para el señor A una situación contradictoria en dos sentidos: por un lado de soledad, a pesar de tener a personas muy cerca; y por otro de inseguridad, a pesar de estar resguardado de los ojos criminales del portador del arma.

Angelopoulos utiliza la niebla como el “mejor amigo del hombre” en tiempos de guerra y barbarie. La niebla que, convertida en protagonista de la secuencia, se presenta como signifiante ocultador que, extrañamente, muestra lo inabarcable de los significados que trata de poner delante del espectador de la película. Dicho de otra manera, un recurso cinematográfico para tratar lo inconmensurable de la guerra.

No obstante, en este caso, la niebla es un signifiante con holgura. Los márgenes de su puesta en escena se ensanchan en distintas direcciones. La niebla no es solo un fin para representar la violencia, sino que también es comienzo para la pregunta: ¿cómo elaborar una representación de la guerra? (El llamado “sitio de Sarajevo” duró desde 1992 hasta principios de 1996, es decir la película es contemporánea al acontecimiento). Mirar los acontecimientos (una vez más) es trazar una nueva ruta marcada con un lápiz blanco sobre un paisaje cada vez más aneblado.

Los historiadores cuentan historias, eligen los “itinerarios”²⁶¹, en palabras de Paul Veyne. Los historiadores toman caminos, pero los siguen mirando siempre a los bordes del camino, por si en algún momento se abre otra ruta. Los itinerarios se prolongan a través del campo, de la trama de acontecimientos que conforman el pasado. En este sentido, el campo histórico se presenta como algo divisible infinitamente, los caminos a seguir son tan variados que ningún historiador puede pretender recorrerlos todos. La descripción total resulta imposible, ningún itinerario es la Historia, ninguno es definitivo, ninguno es el verdadero.

*“Es imposible describir con una totalidad y cualquier descripción es selectiva; el historiador nunca traza el mapa exhaustivo de los acontecimientos; puede, a lo sumo, multiplicar los itinerarios que lo cruzan”*²⁶².

El historiador “lee” y describe desde un punto de vista, su trabajo consiste en seleccionar, entre otras cosas, la herramienta que llamamos “palabra de los testigos”, escribe Veyne: “(...) un acontecimiento no es un ser, sino una encrucijada de itinerarios posibles”²⁶³.

El testigo solo alcanza a ver desde el cruce que se encuentra, donde se encuentra psicológicamente y físicamente, e incidimos, una vez más en lo importante que resultan estos dos parámetros para un testigo de guerra. Cada perspectiva es un nuevo relato, una nueva parcialidad. La antigua “ley de las mitades”²⁶⁴ vendría a reforzar que: a más perspectivas, mayor será el peso del relato resultante. Se esconde aquí una evidente razón por lo que resulta absolutamente necesario se-

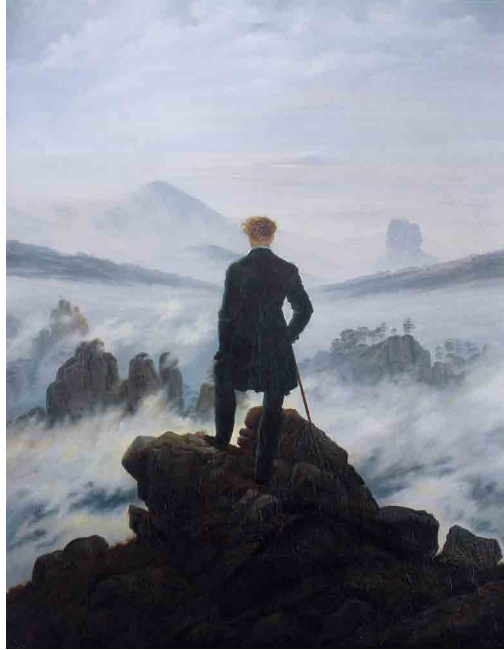
261. VEYNE, Paul: *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, (Joaquina Aguilar, trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1984.

262. *Ibidem*, p. 35.

263. *Ibidem*, p. 37.

264. Vista en el punto 1.1.2 de la Primera Parte de esta tesis.

Fig. 24 Caspar David Friedrich, *El caminante sobre un mar de niebla*, 1818 (Óleo sobre lienzo, 74,8 x 94,8 cm).



guir recorriendo itinerarios, buscando nuevas encrucijadas o conformando nuevas miradas sobre lo ya explorado.

La verdad, entendida como totalidad, de los acontecimientos es inaccesible. El acontecimiento de la escritura de la historia o el acontecimiento de la declaración de un testigo es siempre un fragmento. Los testimonios y los documentos que el historiador ha elegido como acompañantes en su camino, en forma de brújula y de víveres, son instrumentos “prestados”, ya que su configuración no tiene por qué ser plenamente coincidente con los usos que le está dando el explorador (historiador). El testimonio y los documentos son usados para no perderse en su recorrido, pero la acción de andar está motivada por el interés, en presente, del que explora.

En el triángulo formado por el historiador, el testigo y el artista, las intenciones últimas de los tres se desarrollan en un escenario de frustrante culminación, que en realidad no se puede cerrar porque no existen puertas, donde se da la persistente posibilidad de seguir elaborando historias parciales. Un proceso operativo conlleva una meta fundamental: seguir en movimiento.

En este sentido Marc Bloch nos dice:

“El pasado es, por definición, un dato que ya nada habrá que modificar. Pero el conocimiento del pasado es algo que está en constante progreso, que se transforma y se perfecciona sin cesar”²⁶⁵.

De esta forma, podríamos cambiar las pretensiones; no es tanto pensar en la descripción totalizadora, en una imagen completa, en un relato universal, sino en una descripción continua, infatigable, perseverante y tenaz.

265. BLOCH, Marc: *Introducción a la Historia*, Brevarios, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000, p. 60.

El pasado no se puede remontar en términos absolutos. El pasado en su totalidad es inalcanzable. No se puede revivir el pasado ni volver al acontecimiento. Pero sí podemos hacer, en palabras de John Lewis Gaddis, un paisaje²⁶⁶. Gaddis utiliza la imagen de *El caminante sobre el mar de niebla* (fig. 24) de G. D. Friedrich (1774-1840) para ilustrar su tesis de cómo los historiadores se enfrentan a la problemática de representar el pasado. En la pintura, lo que parece un hombre joven, de espaldas a la mirada del espectador, mira un paisaje donde se distingue entre la niebla algunos riscos y siluetas de lejanas montañas. Apoyado en un bastón de senderista contempla (porque le suponemos con los ojos abiertos) el paisaje.

Y desde esta metáfora, Gaddis reflexiona con la posibilidad de presentar el pasado, como un paisaje, un cuadro, una selección, donde existen partes próximas y otras más lejanas. Friedrich pintó al caminante, al explorador, al vagabundo, situado en un punto de vista elevado, desde donde tener una visión amplia que permita atender a los perdidos márgenes del horizonte. Friedrich pintó, también, a un testigo. Desde lo alto, el caminante, el testigo, mira un paisaje semioculto por la niebla. Un paisaje que en el momento de la captura no se deja ver, o más bien se deja ver de otra forma.

“Lo que ve el caminante de Friedrich desde su pico en la montaña, lo mismo que otros muchos a quienes la elevación, al cambiarles la perspectiva, les ha ensanchado la experiencia”²⁶⁷.

El testigo de Friedrich sabe que la niebla no estará ahí eternamente, que se levantará, y verá lo que hay debajo, oculto. De modo parecido, el testigo del *desembarco* aliado en las playas normandas en la Segunda Guerra Mundial no estaba viendo simplemente una playa, sino una playa cubierta por la guerra. La visión del eventual paisaje violentado por la guerra fue la única posible captura para los que estuvieron allí. Aunque se pueda imaginar que, tras las barricadas de alambre de espino y sobre la arena, existe una playa. Del mismo modo, bajo la niebla del paisaje pintado de Friedrich se encuentra, probablemente, un valle con frondosos árboles, un serpenteante río y algún pájaro que planea atravesando el espacio.

La imagen nebulosa del fenómeno meteorológico de la niebla es un soporte donde los cuerpos apenas aparecen y desaparecen, y desde su evanescencia dejan sitio a los relatos interminables sobre ellos. Podríamos decir que la niebla se presenta como un recurso más de la representación, un tipo de material pictórico, con sus intransigencias y su versatilidad. Y así, la niebla es utilizada, como sucedía en la película de Angelopoulos, a modo de palimpsesto donde escribir una y otra vez la historia, puesta continuamente en revisión, recuperando los caminos perdidos por la demora y la injusticia. Leer y ver, imágenes y palabras, itinerarios de dolor proyectados sobre la niebla que oculta, pero que también protege del ambiente hostil. La niebla permite salir de los escondites y pasear entre las ruinas de la historia, ¡celebrémoslo!

266. GADDIS, John Lewis: *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, (Marco Aurelio Galmarini, trad.), Ediciones Anagrama, Barcelona, 2002, p.19

267. *Ibidem*, p. 21.

2.4.1 Acotaciones (acerca del tema “imágenes-textos”)

En muchas ocasiones, durante esta tesis, hemos empleado el término “testimonio” indistintamente a imágenes y a textos (incluso para actuaciones, digamos *performativas*, o para montajes de todo tipo). Hemos estado asumiendo que las imágenes que se hacen en el campo de batalla, o a partir de la estancia en él, se abren en canal y se deshacen para ofrecer un testimonio, un relato de lo que allí ocurrió, (con propósitos dispares: arrancar una reflexión, reparar memorias, denunciar unos hechos). En este sentido, y entre otras cosas, dentro de las imágenes que *da a ver* el testigo, resuena el eco de una enunciación que viene a decir: “esto que muestro tuvo lugar, ocurrió, yo lo vi, yo estaba allí”.

De la mano de Gottfried Boehm podríamos acercarnos a algunas de las diferencias estructurales y de funcionamiento de los dos tipos de lógicas: la de las imágenes y la de la narrativa verbal²⁶⁸. Incidiendo en los espacios de sentido que, lejos del lenguaje, las imágenes abren sin necesitar, aparentemente, la “ampliación” de las palabras. Es decir, de algún modo, Boehm parece desligarse de los modelos procedentes de lo verbal, proclamando una especificidad de las imágenes. A partir de reconocer esta “independencia” respecto a lo verbal, Ana García Varas se pregunta: “¿cómo están conectados imagen y lenguaje en los múltiples ámbitos en los que aparecen conjuntamente?”²⁶⁹. Entendemos que uno de estos ámbitos es aquel al cual hemos dedicado esta tesis: el *estrado* de los testigos.

Uno de los conceptos propuestos por Boehm es el de “figuración”²⁷⁰, una especie de nudo conceptual que recoge las relaciones de oposición²⁷¹ (fondo/figura, claro/oscuro, perspectiva, etc.) y contexto de las imágenes, y las une, las hace participar, en una compleja trama de significados verbales. Es decir, se trata no tanto de hacer hincapié en la individualidad de las estructuras verbales y de la imagen, sino atender a las ligaduras que se dan entre ellas.

Adentrarse en las relaciones entre las imágenes y las palabras, supondría embarcarse en un viaje por un gigantesco magma de información que no podemos asumir desde esta tesis. Asimismo, desde el meollo mismo de esta problemática, existe el convencimiento de que los límites cambiantes entre representación verbal y la visual inclinan a pensar en lo complejo del asunto. En su texto “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”²⁷², Mitchell afirma que:

“(...) el problema de la «imagentexto» (ya la entendemos como compuesto, como forma sintética o como hueco o fisura en la representación) puede que sólo sea un

268. BOEHM, Gottfried: “¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes”, en VARAS, Ana García (ed.): *Filosofía de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, p. 87.

269. VARAS, Ana García, *Ibidem*, p. 55.

270. *Ibidem*.

271. VARAS, Ana García (ed.): *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, 2012, p. 100.

272. MITCHELL, W.J.T.: *Teoría de la imagen*, (Yaiza hernández Velázquez, trad.), Akal, Madrid, 2009, pp. 79-102.

*síntoma de la imposibilidad de una «teoría de las imágenes» o de una «ciencia de la representación»*²⁷³.

Entonces, ¿cuál sería el motivo de acercarnos desde esta tesis a algunos aspectos de este estudio interdisciplinar entre los dos modos representativos? Y sobre todo, ¿cuáles son los límites que enmarcan este acercamiento?

Una posible respuesta a la primera pregunta la encontramos en el hecho de que el testigo *ofrece* un “relato” dentro de un proceso específico de testificación. Pero, el relato del testigo que analiza esta tesis tiene la “forma” de una imagen. De alguna manera, el testimonio-verbal y el testimonio-imagen se rozan. Estas imágenes no funcionan como meras reproducciones, o relatos “con forma”, o formas que esconden una explicación verbal, sino que son, junto a las palabras, elementos entrelazados que ejercen de combustible del discurso. Y por lo tanto, cualquier nuevo análisis, o cualquier nuevo dato visual, o cualquier nueva contraposición con otros elementos (visuales o verbales), sirve para emprender el desafío de la re-escritura.

La respuesta a la segunda pregunta, sobre los límites de la inclusión de estas problemáticas en nuestras investigaciones, hemos desarrollado dos apartados que funcionan como marco:

1. Las difusas fronteras entre los signos lingüísticos y los visuales. En este punto defenderemos la dificultad de desacoplar del compuesto “imagen-texto”. Para ello analizaremos los aspectos descriptivos de la organización visual y textual, y cómo, desde la intrusión de un medio en el otro, se genera un movimiento pendular muy útil en el momento de la “lectura”.
2. La descripción y el uso de los detalles. Con ellos el decurso del relato se detiene, para aparecer como una suspensión. A pesar de que la “lectura” continúa, el tiempo del relato se ha parado y, en ese momento, el lector aprovecha para echar una ojeada. Barthes llama a esta detención “el efecto realidad”, donde la descripción es siempre la selección de unas partes que trata de insignificancias, pero que por otra parte aportan elementos de verosimilitud. Se trata de comparar los métodos de organización verbal y visual para atender a las semejanzas y las diferencias, con el propósito de encontrar los códigos utilizados para elaborar los testimonios que, en el proceso de testificación o exposición, se pondrán delante del espectador u oyente o lector.

Nos acordamos de aquella sugerencia de James Elkins cuando dice que “*quizás la escritura sería eso que las imágenes una vez fueron, pero que ya no son*”²⁷⁴, y cómo Elkins fue contestado por Tom Mitchell del siguiente modo: “... *o podrían llegar a ser*”²⁷⁵. El presente de la testificación estaría en el mismo centro bullicioso producido por las acciones de remontar el pasado y proyectar al futuro. Aquí, el testigo abre torpemente una imagen y derrama, sobre la sala de testificación, las palabras doloridas que compondrán el relato sobre su experiencia de la guerra.

273. *Ibidem*, p. 79.

274. ELKINS, James: “Un seminario sobre la teoría de la imagen” en Revista *Estudios Visuales (Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo)*, Murcia, CENDEAC, N° 7, diciembre de 2009, p. 137.

275. *Ibidem*.

2.4.2 Las palabras hormigean sobre la superficie de las imágenes

“Quien no ama la pintura es injusto con la verdad, es injusto con toda la sabiduría que les ha sido dada a los poetas —pues tanto éstos como los pintores contribuyeron por igual al conocimiento de los hechos y apariencia de los héroes— (...).”

Imágenes, Filóstrato el Viejo²⁷⁶

“Mis palabras quieren interpretar otra sagrada obra de arte.”

Descripciones, Calístrato²⁷⁷

Las relaciones entre las imágenes y el texto vienen de lejos, en la primera frase del prólogo de *Laoconte*, escrito en 1766 por G. E. Lessing, se dice:

“(...) tanto la una como la otra [pintura y la poesía] ponen ante nosotros cosas ausentes como si fueran presentes, nos muestran la apariencia como si fueran presentes, nos muestran la apariencia como si fuera realidad; ambas engañan y su engaño nos place”²⁷⁸.

En los anteriores apartados hemos ido salteando de terminologías y consideraciones, propias del entorno de lo verbal, al ámbito de la imagen. Los dos ámbitos son medios comunicativos que se presentan entrelazados y solapados. En este sentido escribe Vilém Flusser:

“Ambos, el texto y la imagen, son medios. Tienen la finalidad de mediar entre el ser humano y su entorno, así como entre los seres humanos. Ambos están sujetos a una dialéctica interna: se ponen delante de lo que han de representar, y estorban a la vez que median”²⁷⁹.

En la descripción de una escena beligerante, el texto y la imagen son, a la vez, un estorbo y un medio de la misma escena. Las formas textuales e imaginativas son medios comunicativos que nos conectan con los acontecimientos ajenos a la experiencia propia. Teniendo en cuenta que, en la actual sociedad global, los medios de comunicación han dejado de distinguir entre el texto y la imagen como formatos independientes de comunicación²⁸⁰, en cambio, sí podemos analizar sus relaciones inseparables que, paradójicamente, las separa.

Escribe Flusser: *“Las imágenes hacen imaginable (“ilustran”) lo que cuentan los*

276. CUENCA, Luis Alberto de y ELVIRA, Miguel Ángel (editores): *Imágenes, Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven. Descripciones, Clístrato*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, p. 33.

277. *Ibidem*, p. 183.

278. LESSING, Gotthold Ephraim: *Laoconte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, (Eustaquio Barjau, trad.), Editorial Tecnos, Madrid, 1990 (1766), p. 3.

279. FLUSSER, Vilém: *Una filosofía de la fotografía*, (Thomas Shilling, trad.), Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p. 103.

280. Véase BONI, Federico: *Teorías de los medios de comunicación*, Biblioteca de la Universitat Jaume I, De esta edición Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2008.

textos, y los textos hacen concebible (“cuentan”) lo que representan las imágenes”²⁸¹. Este autor contrapone “concebir” frente a “imaginar”, e “ilustrar” frente a “contar”, además acerca la ilustración a la representación. Es decir, no es una relación equidistante, los brazos que conformarían una hipotética báscula no son idénticos y por lo tanto el peso que ponemos en los extremos debe contar con ello. El testigo que muestra su imagen elaborada a partir de su experiencia bélica, se posiciona en el cruce que se produce entre lo que cuentan las imágenes y lo que imaginan los textos.

La relación entre el relato contado y la imagen como relato nos ubicaría en el dominio de las figuras retóricas²⁸² y sus diferentes fórmulas²⁸³. En este apartado trataremos dos formas de equilibrio entre los signos lingüísticos y las imágenes: la écfrasis y la hipotiposis.

Román de la Calle²⁸⁴ tituló con un sugerente *El espejo de la Ekphrasis* su trabajo sobre este tipo de relación imagen-texto. La écfrasis, con su superficie especular, se entiende como un juego de reflejos entre la palabra y la imagen. El subtítulo que incluyó De la Calle no era menos elocuente, *Más acá de la imagen. Más allá del texto*, donde de algún modo situaba a la misma distancia el texto y la imagen. A partir del horizonte donde sitúa la relación imagen-texto, este autor trata de rastrear o situar la problemática existente en los dos espacios creados: por un lado entre el horizonte y el sujeto; y, por otro, entre el horizonte y el infinito. El acá y el allá que utiliza, señala los puntos ciegos donde la écfrasis se despliega. Desde la relación (imagen-texto) hasta el sujeto, este autor parece colocar aquello que nos perdemos o no atendemos de la imagen que está frente a nosotros, se trata de una distancia que obliga a enfocar, y que provoca la pérdida de todo lo que está fuera de foco. Y desde la misma relación (imagen-texto) hasta el infinito, De la Calle parece localizar el despliegue interminable de los discursos. Desde este “acá de la imagen y allá del texto”, la écfrasis viene a ser la “*descripción literaria de las imágenes*”²⁸⁵, y el término descripción contiene el despliegue de detalles que se encuentran en la imagen.

Nos dice Barthes que en el siglo II de la era cristiana se puso muy de moda el interés por la *ekphrasis*, “*fragmento brillante, desgajable (que tenía, pues, su fin en*

281. FLUSSER, V.: *op. cit.*, p. 103.

282. La forma retórica se define como “una superficie delimitada por dos líneas: la del significante presente y la del significante ausente” en GENETTE, Gerard: *Figuras: retórica y estructuralismo*, ediciones Nugelkop, Córdoba (Argentina), 1970, p. 235.

283. Existen otras figuras, como la llamada *Demonstratio*, que rozan la elaboración de imágenes. En este caso, la *demonstratio*, se suele traer a colación cuando se trata de las fábulas (“la fábula es una «*exemplaris seu demonstrativa locutio*»). Es, de algún modo, “(...) la visualización de algo, una “*exposición*” inmediata (...) la fábula abre un claro” en GRASSI, Ernesto: *Vico y el humanismo: ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Anthropos, Barcelona, 1999, pp. 103-104.

284. DE LA CALLE, Román: *El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto – crítica de arte como paideia-*, Fundación César Manrique, Madrid, 2005. Este texto también fue el capítulo VII en DE LA CALLE, Román: *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006.

285. *Ibidem*, p. 10.

sí mismo, independiente de toda función de conjunto), cuyo objeto era describir lugares, tiempos, personas u obras de arte²⁸⁶. Momento en que la descripción no estaba unida a la verdad de lo que se describía, sino que el ojo estaba puesto en un interés verosímil del propio relato.

La célebre y muy citada sentencia de Plutarco de “*Picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem*”²⁸⁷, “la pintura como poesía muda y la poesía como pintura parlante”, podría sugerir otro aforismo que sería algo así: “la poesía como pintura ciega, y la pintura como poesía vidente”. En cierto modo la propuesta consiste en presentar a las imágenes en proceso de búsqueda continua de textos, y los textos en requerimiento constante de imágenes²⁸⁸.

“*Ut pictura poesis*”²⁸⁹ consiste en pensar en los entramados entre el lenguaje y las artes plásticas, en las relaciones entre la poesía y la pintura, entre los textos y las imágenes²⁹⁰. Entendiendo la poesía como si fuera una pintura parlante, y a la pintura como una poesía silenciosa²⁹¹, o más allá todavía la poesía como una pintura ciega, y la pintura como una poesía muda.

Frente a la écfrasis, se sitúa otra figura: la hipotiposis²⁹² (*hypotiposis*). Se produce cuando el texto reclama la función de *hacer ver*, el lector adopta cierto lugar del espectador. La hipotiposis trata de una evocación (el verbo evocar que el diccionario define como “traer algo a la memoria o a la imaginación”). De esta forma el texto se presenta como un lugar de signos lingüísticos que invocan a formas, a colores y a siluetas. Se llama hipotiposis a “[una] figura retórica (...) [que] consiste en la evocación de una escena de la manera que parece que se le está viendo. (...) La hipotiposis puede ser una descripción, pero tiene que ser viva y animada; puede ser una narración, pero de un acontecimiento único y dramático”²⁹³.

La hipotiposis, según la hemos presentado, es algo así como “descripción imaginaria de un texto”. Se trata de poner la guerra “delante de nuestros ojos” con palabras. El recurso trata de describir la escena con tanto detalle, y de forma tan viva, que pretende hacerla presente, visible. Podríamos decir que la hipotiposis tendría la capacidad de evocar imágenes desde las palabras²⁹⁴. También Barthes se refiere a la hipotiposis de la siguiente forma:

286. BARTHES, *op. cit.*, p. 97.

287. Cita aparecida en muchos textos, en este caso está tomada de CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel: *El Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid, 2001, p. 117.

288. En griego: pintar: *graphein*; escribir: *graphê*.

289. “En el s. XVII (...) mientras «*ut pictura poesis*» significaba: que la poesía era tan imaginativa en su conforma como la pintura, «*ut poesis pictura*» significaba: que la pintura sea en su contenido tan ideológica como la poesía, que el contenido de la pintura esté tan lleno de ideas como la misma poesía” en TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *La historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*, (Danuta Kurzyka, trad.), Akal, Madrid, 2004 (1991), p. 528.

290. Véase GONZÁLEZ, Aníbal: *Aristóteles / Horacio*, Artes plásticas, Turus, Madrid, 1987. Referencia tomada de DE LA CALLE, *op. cit.*

291. Véase, en este sentido, el libro de GALÍ, Neus: *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón. La invención del territorio artístico*, 1999.

292. Hypo: debajo de; tipô: formar, figurar, modelar; el sustantivo “tipos”: imagen, forma.

293. SOURIAU, Etienne: *Diccionario de Estética*, Akal, Madrid, 2010, p. 648.

294. DE LA CALLE, R.: *op. cit.*, p. 16.

“La hipotiposis es la encargada de «poner las cosas ante los ojos del auditorio», no de un modo neutro como una simple constatación, sino dejando a la representación todo el brillo del deseo”²⁹⁵.

Según Lausberg (1969), la *hipotiposis* consiste en una forma que “*amplía, presentando detalles*”²⁹⁶, una forma vinculada a la posibilidad de “hacer ver”, con la intención de “*poner ante los ojos*”²⁹⁷ detalladamente los rasgos de los que se pretende describir²⁹⁸. A finales del s. XVIII, González de Valdés define la *hipotiposis* como: “*una figura que pinta las cosas con tan vivos colores, que no parece que se están oyendo ni leyendo, sino viendo*”²⁹⁹, es decir, es un recurso lingüístico que pinta con colores. Una descripción pintada, una pintura con palabras. La hipotiposis es una ampliación, en el sentido que enumera las partes, las detalla, las pormenoriza.

Resumiendo y reduciéndolo a dos caminos:

1. La écfrasis: parte de las imágenes y, a través de su influencia, llega al texto.
2. La hipotiposis: parte del texto y, a través su influencia, llega a las imágenes.

El proceso ecfástico consiste en la transformación de una imagen en un texto. Y la hipotiposis, como el tránsito del texto a la imagen. De esta forma, el proceso mismo de conformación de una obra de arte participa de estos procesos que van y vienen y donde el receptor es un actor principal de tal actividad. Según los estudios realizados por Román de la Calle podemos atender a diversas tipologías de los procesos ecfásticos³⁰⁰: 1) La imagen como traducción traducida; 2) Cuando se “traduce” a palabras una obra de arte, no solo se trata de la obra en sí, sino también de la experiencia entre la obra y el receptor de la misma; 3) La metodología ecfástica se dirige al lector y promueve reacciones con otros lectores; 4) Potencia los enlaces de la obra con su contexto. A través de la hipotiposis se configura un entramado de entendimiento.

Por consiguiente, y desde esta perspectiva podemos hablar de dos tipos de imágenes: primero, aquella que quiere y tiende a la descripción textual; y segundo la que se ve involucrada en el entramado texto-imagen-texto-etécetera, es decir el texto que trajo consigo la imagen que, una vez descrita, vuelve a ser texto, que a su vez conduce a otras imágenes...

“La descripción y el relato de las imágenes supone indefectiblemente deshacerlas”³⁰¹, convertirlas en deshechos verbales, hasta negarlas, como una especie de gesto ico-

295. BARTHES, R.: *op. cit.*, p. 99.

296. MARIMÓN, C: *op. cit.*, p. 3.

297. “Paul Ricoeur denominó el pasaje «más enigmático de la Retórica» aristotélica, allí donde de forma un tanto extraña se habla de «poner ante los ojos» y de hacerlo mediante expresiones (...)”, en PIMENTEL, Juan: *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la ilustración*, Marcial Pons Historia Estudios, Madrid, 2003, Nota a pie de página nº 66, p. 106.

298. MARIMÓN Llorca, *Ibidem*, p. 3.

299. GONZÁLEZ de Valdes, Juan Antonio: *Gramática completa. Grecolatina y Castellana. Combinada en caracteres latinos*, Imprenta Real por Don Pedro Julián Pereyra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1798, p. 297.

300. Traemos a colación el uso de estas metodologías en la enseñanza de arte tradicionalmente.

301. Véase FLUSSER, Vilém: *Texto e imagen*, 1984.

noclasta. En la opinión de Vilém Flusser, las imágenes quedan deshechas, pareciera como si el hecho textual las destruyesen, las partiesen en mil signos lingüísticos. La experiencia estética entrelazada con la experiencia de lectura obliga a una mirada pausada, a un acercamiento lento y paciente. Simultáneamente a la visión de la imagen, las palabras se posan sobre ella, cubriéndola y modificándola, ampliándola y reduciéndola, en definitiva dándole *corpus* de testimonio. El testigo en su segunda posición general, la de la testificación, muestra una imagen que describe una escena bélica que él mismo vivió. Por lo tanto en la imagen se deshace para convertirse en enunciados sobre el acontecimiento ocurrido.

En su *Teoría de la imagen*, W. J. T. Mitchell considera la écfrasis como la “*representación verbal de una representación visual*”³⁰², y citando a Saintsbury, habla de que la écfrasis es como “*un conjunto de descripciones que tengan el objeto de situar una persona, un lugar o una imagen ante el ojo mental*”³⁰³. Y la hipotiposis como una descripción muy vivida de algo lejano al público al cual se hace esa descripción. Para este autor, el proceso de la écfrasis³⁰⁴ se configura en tres momentos distintos: 1) Indiferencia ecfástica: no es posible hacer visible aquello que te cuentan. Darse cuenta de esa imposibilidad es entender parte del problema.; 2) Esperanza ecfástica: dicha imposibilidad del primer momento, se supera con recursos imaginativos y retóricos como la metáfora, que tratan de “hacernos ver” a través de imágenes. Conocemos apelando a la imaginación a través de la descripción³⁰⁵. En este sentido Mitchell cita a M. Krieger cuando dice: “*Las artes visuales son una metáfora, (...) que «detienen» el movimiento de la temporalidad lingüística de una disposición espacial y formal*”³⁰⁶; y 3) lo que llama el “Miedo ecfástico”. En este tercer momento se tiene temor a que todo se desplome. Si las imágenes descritas se hicieran visibles se acabaría el intrínquilis. La distancia entre la representación verbal y la visual puede acortarse tanto que podían confundirse. Dice Mitchell, “*El oído y el ojo yacen juntos en la misma cama arrullados por «acentos imperecederos»*”³⁰⁷.

El acontecimiento beligerante se presenta como un lugar aventajado para entender estas tensiones que resultan de la frustración del ejercicio de hacer una representación de la guerra.

En este sentido ¿se puede hablar de imágenes descriptivas de la guerra? En 1983, Svelana Alpers, publica *El arte de describir*, donde la autora analiza el arte holandés del siglo XVII como un arte descriptivo que, paradójicamente, “*no ofrece un fácil acceso verbal*”³⁰⁸. En contraposición con lo narrativo del arte italiano, que

302. Citando a J. Heffernan en MITCHELL, W.J.T.: *Teoría de la imagen*, Akal Estudios visuales, Madrid, 2009 (1994), p. 139.

303. *Ibidem*.

304. “*(...) la teoría retórica y poética en el que las doctrinas de la «ut pictura poesis» y las Artes Hermanas se movilizan para poner el lenguaje al servicio de la visión*”, *Ibidem*.

305. Véase URIBE Martínez, Ignacio: “La representación del instante: Lessing y el método pictográfico de Ernst Gombrich” en la Revista *Arte, Individuo y Sociedad*, nº24, Madrid, 2012, pp. 91-101

306. MITCHELL, W.J.T.: *op. cit.*, p. 134 y ss.

307. El autor usa el *Laoconte o sobre los límites en la pintura y poesía* (1766) de G. E. Lessing (1729-1781), como ejemplo.

308. ALPERS, S.: *op. cit.*, p. 24.

buscaba explicar y legitimar las representaciones³⁰⁹ en relación con textos, relatos, narraciones. Por supuesto, no los presenta como compartimentos separados.

En la pintura italiana, las historias representadas solían ser muy conocidas y repetidas. Al mirar una imagen en cuestión, las palabras hormigean sobre la capa pictórica, y los colores, las formas, la perspectiva y la luminosidad se adosan a las palabras en la mente del espectador. Una vez visto, la imagen y las palabras formarán una unidad que se deshilacha por la demora temporal o por la actualización de la narración por parte de otro pintor. El arte narrativo conlleva una historia.

En cambio, en el análisis de las imágenes holandesas, Alpers tiende a realizarlo en medio de un marco cultural general, y no se refiere únicamente a sus manifestaciones sociales, sino también a los acontecimientos científicos, avances tecnológicos y en sus contemporáneas formas comerciales (también las del mercado del arte). La utilización de la cámara oscura dio nuevas características a las imágenes pictóricas³¹⁰: ausencia de punto de vista fijo, juegos de escalas, sin marco previo las pinturas parecen recortes de otras mayores, se escribe sobre la superficie de una pintura, en las que no parecen importarle las reglas de la perspectiva, se representa dentro de otras representaciones, insistiendo en la artificialidad de la representación.

El pequeño orificio o *estenopo* de la cámara oscura falsea la realidad, hay un error en el dispositivo creado para que la imagen “aparezca”, el error y la verdad están muy próximos. Y en esto, dice Alpers:

“Procede a comparar la inversión de la realidad de la cámara oscura con las inversiones de la verdad o mentira fabricadas por los hombres (historiadores ante ellos) en el mundo”³¹¹.

Toda representación convive con su tara, dicho de otro modo, la representación siempre conlleva deficiencias.

La utilización de la cámara oscura produjo ver la imagen (proyección) antes de ver la imagen (pintura). La imagen proyectada no sólo servía como paso en el proceso de elaboración de la pintura, sino que se presentaba como imagen misma. Y además estas imágenes luminosas en mitad de las sombras, como hemos visto, se miraban con los ojos entrenados por la tradición pictórica. Las imágenes de la cámara oscura están situadas en el umbral de la realidad y de nuestra percepción, se forman como una parte, un pedazo de la realidad puesta ante nuestros ojos. Se confronta la experiencia visual de los ojos frente al sistema geométrico y matemático de los italianos.

Pero, ¿podemos a estas alturas encontrar líneas de trabajo que conlleven adosado tales paradigmas descriptivos o narrativos?

309. Alpers utiliza “representación visual” frente a pintura, cuadro, imagen por tres razones: 1) por referirse a la acción de producir una imagen; 2) por el nudo que se produce entre artífice, representación y lo representado; y 3) “representación visual” ensancha el campo de estudio a cuadros, espejos, mapas, y también al fenómeno visual que tiene lugar en los propios ojos.

310. ALPERS, S.: *op. cit.*, p. 28.

311. *Ibidem*, p. 59.

Como diría Ricoeur, se trata de hacer comprender y ver, de facilitar “*la disociación de los efectos trabados cuando se desacoplan el describir y el decurso*”³¹², se trata de pararse en los detalles de una escena aunque se intuya que la acción continuó. En medio de la sucesión de acontecimientos encadenados, el historiador se para, mira detalladamente y describe. El oficio del historiador le permite alternar con facilidad entre la progresión de la presentación de los hechos y la aparición de “cuadros” especificativos, descripciones de las escenas, elementos *situacionales*, y pormenores del contexto, reseñas o inventarios.

De este modo, se dice (y nos lo recuerda una vez más Ricoeur) que una pintura se lee, pero en nuestro caso con tres puntos entre paréntesis delante y detrás de ella. Y así, parece fácil observar la duplicidad de las dos maneras organizativas, la narrativa y la descriptiva, la primera tendría como cometido aportar el carácter temporal, la segunda trata de “*poner ante los ojos*”³¹³. Estaríamos entre el cuadro que describe y el relato que muestra. Y de la mano de Ricoeur, es precisamente este carácter “intruso” de un medio en el entorno específico del otro modo, lo que hace más eficaz y enérgico su efecto³¹⁴.

2.4.3 La descripción. El tiempo está suspendido

*“El detalle me sirve como punto de partida para una reflexión generalizadora”*³¹⁵.

Ryszard Kapuściński, *El mundo de hoy*,
Autoretrato de un reportero

En las novelas resulta muy habitual construir una escena mediante los detalles. Hacer un repaso descriptivo ayuda a poner en situación. La enumeración de pormenores suele ser utilizada para configurar una atmósfera propicia donde que sucede la acción. Parece que las formas narrativas tienden a cerrar, apuntan a clausurar o, mejor dicho, a conducir al lector hasta el final. Así, el elaborador de un relato puede poner en práctica esta estrategia para dejar en suspenso una escena que, en su quietud, queda (ex)puesta ante los ojos, otorgando la oportunidad de una mirada paciente y atenta.

En 1970, se traduce y publica al español un texto de Roland Barthes titulado “El efecto realidad”³¹⁶, donde a partir de algunos ejemplos literarios propone el acto de hacer un alto, es decir, de realizar una parada en lo que él llama “*insignificancias*” dentro del relato.

Los ejemplos que Barthes analiza en su texto son los de Gustave Flaubert (1821-1880) y Jules Michelet (1798-1874). Esta elección nos sitúa en un contexto muy concreto, la Francia del siglo XIX, donde los postulados *realistas* del momen-

312. RICOEUR, P.: *op. cit.*, p. 350.

313. Ricoeur hace alusión aquí a la expresión aristotélica. *Ibidem*, p. 351.

314. RICOEUR, Paul, *Ibidem*, p. 357.

315. KAPUŚCIŃSKI, Ryszard: *El mundo de hoy. Autoretrato de un reportero*, (Agata Orzeszek, trad.), Ed. Crónicas Anagrama, Barcelona, 2004, p. 13.

316. BARTHES, Roland: “El efecto realidad” en VVAA: *Lo Verosímil*, (Beatriz Dorriots, trad.) Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 95.

to requerían una atención sobre las pequeñas cosas. El autor analiza el modelo de la siguiente manera:

“(...) esos relatos que admiten llenar intersticios de sus funciones con notaciones estructuralmente superfluas y es lógico que el realismo literario haya sido, como aproximación de algunos decenios, contemporáneos del reinado de la historia «objetiva», a lo que hay que agregar el desarrollo actual de técnicas, de las obras y de las instituciones fundadas en la necesidad incesante de autentificar lo real: la fotografía (testigo bruto de «lo que ocurrió» allí), el reportaje, las exposiciones de antigüedades, el turismo de monumentos y los lugares históricos. Todo esto dice que se considera lo «real» como autosuficiente, que es lo bastante fuerte como para desmentir toda la idea de «función», que su enunciación no tiene ninguna necesidad de ser integrada en la estructura y que el haber-estado-allí es un principio suficiente de la palabra”³¹⁷.

Hasta finales de los años sesenta del siglo pasado, los análisis generales del relato derivaban en un estudio pormenorizado de las grandes articulaciones, olvidando las menudencias y los detalles decorativos o escénicos, para tratarlos como meros datos triviales. Se entendía que eran pasajes donde aparentemente no ocurría nada, donde la acción se paraba y el carácter temporal de la narración se interrumpía, produciéndose una espera, dilatándose el instante y donde el escritor optaba, sencillamente, por atender algunos de los detalles que componen la escena.

Esta circunstancia concedía al lector del relato una detención en el desarrollo de la trama. De pronto, el argumento se detenía y los personajes dejaban de hacer o de sufrir o de intervenir, ofreciéndose un intento de *atmosferización*, llenándose el relato de pormenores, detalles y pequeñas informaciones:

“La estructura del relato (...) aparece como esencialmente «predictiva»; esquematizando al extremo, y sin tener en cuenta los numerosos desvíos, retardos, cambios bruscos, saltos y decepciones que el relato impone institucionalmente este esquema (...) notaciones insignificantes (...) se vinculan con la descripción”³¹⁸.

En estas “paradas” descriptivas, y aparentemente innecesarias, es donde Barthes supone lo que él llama el “efecto de realidad”.

La descripción, es un método organizativo. Desde el entorno de lo textual, Filinich enfrenta la descripción a la otra gran modalidad de organización verbal: la narración³¹⁹. Donde recoge cómo en la narración todo parte de un centro que tiene que ver con la sucesión temporal, en cambio la descripción se basa en un “*criterio de simultaneidad temporal*”, convirtiendo la característica de lo simultáneo en uno de los ejes reconocibles cuando hablamos de describir.

La interacción entre narrador y *narratio* (equivalentes a los agentes básicos de la comunicación, a saber, emisor y receptor), se configuran a través de una progresión de las coordenadas temporales. A diferencia de la descripción donde el

317. BARTHES, *Ibidem*, p. 99.

318. *Ibidem*, p. 96.

319. FILINICH, María Isabel: *Descripción*, Enciclopedia Semiológica, Endeba, Buenos Aires, 200, p. 15.

descriptor y el *descriptario* se instalan en un tiempo coincidente, solapado, donde no ocurre el “paso del tiempo”. Dos formas diferentes de asociaciones temporales: la narración es sucesión, la descripción es simultaneidad³²⁰.

Barthes habla de lo “real concreto” para hablar de pequeños gestos, actitudes transitorias, objetos insignificantes o detalles fútiles. La descripción es una parcialidad que trata particularidades. No queremos dejar pasar que durante mucho tiempo la descripción tuvo una “*función estética*”³²¹. De este modo, en la época a la que se refiere Barthes, el *Realismo* francés del siglo XIX, la descripción había dejado de ser verosímil en cuanto a la acción de realizar el discurso (como en la época clásica), y se había convertido en una referencia a “lo que realmente ha ocurrido”. En la antigüedad, en los ejercicios de *écfrasis*, el relato debía ser verosímil en cuanto a relato, no importaba que no tuviera relación o referentes reales, la verosimilitud no corría ningún riesgo porque se hablase de animales en latitudes donde éstos no existen, o ubicar nombres irreales de ciudades. El relato y su sostén eran lo importante. En cambio, con la llegada de los procedimientos realistas el relato debía de estar acreditado en todo momento por el referente³²².

Volviendo a las dos posiciones básicas del testigo, observador y declarante, la actitud descriptiva resulta básica en las dos fases.

En la fase de la percepción se asume una incapacidad de asumir la totalidad optando por una selección y una percepción orientada. Esta situación predispone al sujeto a buscar estrategias perceptivas, que tienen que ver con la descripción, con el deseo de “atrapar” lo que está viviendo. En este sentido, María Isabel Filinich propone dos grandes grupos donde englobar las operaciones que el sujeto usa³²³:

- Hacer un “paseo” alrededor del objeto. Mirar desde varios puntos de vista. Rodearlo y “atacarlo” desde diferentes perspectivas.
- Elegir un aspecto predominante, en detrimento de otros, y alrededor de esta característica configurar sus partes.

En la segunda fase, cuando se da el testimonio, la percepción tiene que ver con la manera en que aquel que se denomina testigo enuncia su discurso, pone sobre la mesa una presencia y un pasado vivido.

El testigo asume en su alocución la primera persona, y se le supone que se dirige a otro. De algún modo la posición del testigo es una apelación, una llamada a un destinatario. En el caso que nos ocupa, el hacedor de imágenes precisa de un espectador que las mire.

Insistimos que en el acto descriptivo existe una toma de posición³²⁴. La descripción es un encuadre, es decir, precisa un “marco”. El testigo, en su fase de declarante, compone la escena pasada desde su punto de vista. No se trataría tanto de un relato, entendido como un recorrido temporal, sino más bien como un ejercicio

320. *Ibidem*, p. 16.

321. BARTHES, R.: *op. cit.*, p. 97.

322. *Ibidem*, p. 100.

323. FILINICH, *op. cit.*, p. 53-54.

324. María Isabel Filinich cita a Fontanille (2001), *Ibidem*, p. 54.

de profundidad³²⁵.

A través del texto de Filinich encontramos una figura de la tradición de la retórica que explicaría qué es lo que permite en la formas descriptivas la relación de simultaneidad, Filinich trae a colación el término “*evidentia*”³²⁶, y nos acerca a ella a través del filósofo y retórico alemán Heinrich Lausberg (1912-1992), y la definición que este autor hace de ella:

“[se define la *evidentia* como] *la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (...) se trata de la descripción de un cuadro que aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos manejable). La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial*”³²⁷.

Esta definición se aloja directamente en el corazón de esta tesis. El testimonio consiste en un marco que, propuesto por el testigo ocular, presenta unos hechos a través de la presentación simultánea los detalles (unos más “manejables” que otros), y que se visualiza en la experiencia sensible del testigo ocular. Este “contenedor” repleto de detalles y pormenores compondría un mensaje de tiempo suspendido que sería transmitido. Podríamos afirmar, de modo tosco y como hipótesis general, que la descripción es una forma corriente de lo que llamamos testimonio. Esta afirmación procura situar, en términos generales, la intención de introducir las formas de lo descriptivo en los relatos de los testigos.

Si el testimonio que estudiamos tiene formalización en una imagen, la definición de Lausberg sobre la descripción viva y detallada quedaría de la siguiente manera: “La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático de la imagen en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el testigo se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial”.

Siguiendo con la definición de Lausberg, la simultaneidad de lo descrito deviene en lo que se ha llamado la concomitancia del detalle, es decir, se trata de una característica que anuncia su carácter asociado, relacionado, coordinado y vinculado, sobre todo si no nos apartamos de la idea de testigo ocular, y de su papel de integración en el momento de la declaración o muestra de pruebas. Para ello Filinich nos propone dos aspectos de la relación entre el momento que confiere las propiedades de testigo ocular y cuando uno, verdaderamente, ejerce como tal delante del destinatario del mensaje³²⁸. Los aspectos coincidentes entre ese *ver algo* y ese *contar a alguien* son:

- En el “nivel del enunciado”. La descripción organiza la materia verbal (su-

325. *Ibidem*, p. 55.

326. *Ibidem*, p. 18.

327. LAUSBERG, H.: *Manual de retórica literaria*, 1ª re. Tomo II, Gredos, Madrid, 1996. p. 224-225.

328. FILNICH, M. I.: *op. cit.*, p. 19.

gerimos seguir cambiando verbal por imaginativa³²⁹), que estructura las singularidades sensibles de lo visto, oído, olido, tocado o saboreado sobre unos parámetros derivados de la simultaneidad propia de la experiencia. La característica principal de la simultaneidad es la coexistencia.

- En el “nivel de la enunciación”. Un testigo ocular arma los detalles de modo simultáneo. Aquí, los intereses del *enunciador* ponen en escena la condición de testigo, es decir, el vidente que lleva dentro la posibilidad del testimonio, y que se transforma en testigo cuando adopta la posición de la testificación, una capacidad latente adquirida en el momento de la percepción. Desde su lugar el testigo habla de algo que vio en otro momento, por consiguiente, el testigo se sitúa en un tiempo concomitante, que padece las atracciones y repulsiones que provoca el vínculo con otro centro de referencia, otra significación³³⁰, otro presente.

El testigo compone su testimonio mediante un ejercicio de distancias, entre miradas generales y otras pormenorizadas. Si se está muy cerca puede ser que no se consiga ver nada, pero también, una posición demasiado lejana puede ser contraproducente. Del mismo modo que cuando se escribe la historia y nos basamos en relatos de pequeños acontecimientos, puede ser que se pierda el contexto, y en cambio, en una mirada general, que trate de los grandes periodos históricos puede darse el caso de que se pierdan injustamente muchos de los detalles. También, en la tradición pictórica está muy implantado que la correcta mirada sobre una pintura consiste en un problema de separación del espectador frente al cuadro, y que lo más ventajoso suele ser un movimiento oscilante entre el acercamiento a los detalles, y el posterior alejamiento para ver la composición “en conjunto”.

En la mirada “de cerca”, y mientras toda la acción se ha quedado quieta, el testigo aprovecha para hablar de texturas, colores, formas, tamaños, calidades, etc. En su labor descriptiva, el testigo tiene siempre un horizonte de no completitud. Con la acción descriptiva siempre hay una parcelación más, un detalle más, una cara más que poner ante los ojos.

“Si no estuviera sometida a una elección estética o retórica ninguna «vista» podría ser agotada por el discurso: siempre habría un rincón, un detalle, una inflexión de espacio o de color que referir”³³¹.

Junto a Filinich diríamos que la sucesión está adherida a la narración, como la suspensión a la descripción. La coordenada temporal de la descripción es un tiempo perforado, profundizado, abordado de frente y hundido, desprovisto de su orden horizontal que recrea la serie, los ciclos o las estaciones temporales. A pesar de que el discurso (verbal o escrito) los ordene “sucesivamente”, una cosa detrás de otra, este orden es espacial, es un espacio material que tiene que ver con los modos de darse, de existir. La “enunciación descriptiva” viene dada desde la coexistencia.

329. No es nuestra intención hacer un paralelismo general, pero sí pensamos que este ejercicio continuo puede ser sugerente en pro de elaborar conclusiones de estas investigaciones.

330. FILINICH, M. I.: *op. cit.*, p. 23.

331. BARTHES, R.: *op. cit.*, p. 98.



Fig. 25 Luc delahaye, *Jenin Refugee Camp*, 2001 (Fotografía montada sobre aluminio, 111 cm x 238,8 cm).

Las cosas suceden a la vez.

La forma descriptiva desentiende al objeto de su concatenación temporal, de su relación con lo eventual, con lo pasajero. Dicho de otro modo: un testimonio descriptivo se da en forma sucesiva, pero la descripción sucede en un tiempo suspendido³³². No obstante, como estamos viendo, no se trata de que la descripción esconda o haga desaparecer la temporalidad, sino que con ella se inicia un tiempo distinto. No obstante, el lapso de la *atmosferización* siempre está acechado por algún elemento que vuelva a *poner en marcha* la acción, algo que intervenga, que varíe la escena y que implique cambios.

En 2001, Luc Delahaye (como ya hemos mencionado en esta tesis se trata de un experimentado foto-periodista que ha trabajado en distintos conflictos durante las décadas de los ochenta y noventa), inicia una serie que titula *History*, consistente en fotografías de gran formato, donde captura lugares en conflicto bélico y otras zona que han sufrido desastres naturales. En estas imágenes, el autor se inclina por un trabajo desde lo cotidiano. Sus fotografías están llenas de detalles, recordando a aquellas pinturas instaladas en salas con una visión de 360°, los cilogramas, que vimos en los antecedentes de esta tesis. Utilizando cámaras de medio y gran formato, realiza imágenes de gran exactitud de lugares muy conocidos a través de los medios de comunicación, como son el “Hotel Palestina” en Bagdad, o el campo de refugiados de Jenin (fig. 25), al norte de Palestina.

Con el recurso del título, el fotógrafo añade aspectos narrativos. Saber qué lugar es el que se muestra ayuda a la elaboración de posibles lecturas. Este acoplamiento entre recursos descriptivos y narrativos se hace muy evidente en una fotografía del mismo autor en 2008. Nos detendremos un poco más en esta otra imagen, porque en este caso se proyectan sugerentes cuestiones en varias direcciones. En principio, en el encuentro del espectador y la imagen, y teniendo en cuenta el curriculum del autor, la foto en cuestión vuelve a remitir a la guerra.

332. FILNICH, M. I.: *op. cit.*, p. 16.

Fig. 26 Luc delahaye, *Man Sleeping, Dubai*, 2008 (Fotografía montada sobre aluminio, 230 cm x 300 cm).



Luc Delahaye vuelve a presentar una fotografía a color y de gran tamaño (fig, 26), con unas medidas de 2,3 x 3 metros. Según lo que hemos visto, la intención descriptiva de fotógrafo parece evidente. La propuesta consiste en un tamaño suficientemente grande como para envolver, en su encuentro con la fotografía, al espectador. Circunstancia que posibilita el detenerse en cada detalle, en cada forma, en cada color y en cada marca.

La imagen de Delahaye parece una suspensión del tiempo. En ella se muestra en primer plano a un hombre tumbado sobre un camino de arena, donde aparecen distintas huellas de vehículos. La persona aparece recostada sobre el lado derecho del cuerpo, con camisa rosa y pantalón azul muy sucios y, en los pies, unas sandalias. Al fondo se distingue las siluetas de lo que parecen fábricas, se trata de un paisaje árido donde se distinguen algunas estructuras metálicas de las que se construyen para colocar cables de alta tensión. No hay nadie más.

Teniendo en cuenta la conocida experiencia en diversas guerras del fotógrafo, esta imagen podría interpretarse como otra mirada a los conflictos armados del mundo. En mitad de un lugar indeterminado (podría ser, por ejemplo, cualquier zona desierta de cualquier país de oriente medio), un hombre ha encontrado recientemente la muerte y, allí, abandonado bajo el sol, se descompone a espaldas de la historia. El testigo de la escena, Delahaye, captura una prueba, una imagen que viene a suspender, mediante el entramado descriptivo que propone la imagen, un acontecimiento que, sino fuera por su testimonio, se perdería. La imagen desde una mirada más alejada, en conjunto, viene a clamar contra los desastres de la guerra, que son inmensos. El autor reedita, y nos devuelve con una enorme carga de tristeza, a aquel “yo lo vi” goyesco.

En este caso, explícitamente, el tiempo en la imagen está suspendido, no hay acción, el único cuerpo que se ve en ella está quieto. Pero, si atendemos al título de la fotografía, *Man Sleeping, Dubai* (Hombre durmiendo, Dubai), la historia parece otra. Quizás, se trata un trabajador migrante rendido, desfallecido y sin fuerzas que, después de una jornada interminable de trabajo, con condiciones míseras, ha caído exhausto en un lugar cualquiera. No está muerto, sino dormido, lo que augura un tiempo posterior, cuando se despierte y desorientado se pregunte qué hace allí. Como decíamos, la imagen llena de detalles proporciona una escena, pero con la ayuda del título se genera un desvío narrativo.

Luc Delahaye se presenta como un fotógrafo que pretende describir lo que ve, es un testigo. Su labor consiste en un movimiento continuo e incesante entre su cuerpo y el contexto. Esta oscilación pasa por las operaciones de “intensidad” y de “extensión”³³³: la intensidad tiene que ver con la fuerza, con la exaltación, con la potencia de la experiencia, y es aquí donde el acto de la “mirada” obtiene su contrapartida, ya que éste es el aval de la presencia del testigo; en cambio, la extensión es un problema de distancia, de cercanía o lejanía. Tiene que ver con la captación, con la cantidad de información y con la capacidad de detallar.

Sin embargo, en este punto, podemos encontrarnos dos impedimentos que han sobrevolado continuamente estas investigaciones, pero que aquí las encontramos al ejercicio mismo de describir; están tomadas de Jacques Fontanille³³⁴:

- Los “actantes de control”, es decir todos los obstáculos de la percepción. No reconocer en primera instancia aquello que posiblemente se atienda después.
- La equiparación entre el mundo exterior que vive el testigo y su propio mundo interior. En definitiva, es la relación de empatía que el testigo asume, situándose, afectado por lo que le rodea, en un lugar embadurnado por la experiencia, en sentido extenso.

Es decir, el testigo trae a la superficie del discurso aquello percibido, pero esto pasa por su propio cuerpo afectado y *empatizado* con el ambiente que rescata. El “sujeto pasional”³³⁵, que siente y padece, condicionado por estados de ánimos, percibe y a la vez proyecta sus inclinaciones en el momento de la percepción³³⁶. En los casos de los testigos de guerra, esta dimensión tímica³³⁷ es fundamental para entender las descripciones posteriores, ya que lo interesante de ellos es el cambio de posición, que muda de observador a declarante. En la segunda posición, la de la testificación, el testigo hace participe a la audiencia de un relato-de-la-guerra, no de la guerra. Ante la imagen de las hostilidades de un conflicto bélico el espectador conjuga el anhelo por ser participante con el alivio de no serlo.

333. *Ibidem*.

334. *Ibidem*, p. 57.

335. FILNICH, M. I.: *op. cit.*, p. 26.

336. *Ibidem*, p. 29.

337. Del griego *Thumos*, “afectividad”. “La categoría tímica sirve para articular el semantismo directamente ligado a la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo”, cita de A. J. Greimas en BETANCUR, Ángela: *Aproximación semiótica a la narrativa*, Colección Caminos, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia), 2005, p. 17.

2.5 Dibujar o andar sobre los hilvanes

Este apartado se incluye a modo de epílogo de este capítulo, que hemos titulado como “Ver (las hostilidades)”. Desde el principio, hemos ido construyendo un discurso a partir de la “ceguera” provocada por el horror en un testigo que, particularmente, tiene entre sus secuelas el propósito de elaborar una *imagen-de-la-guerra*, como testimonio de lo vivido en sus carnes, en un intento por transmitir la brutal realidad experimentada mediante una propuesta sensible que supura un relato suspendido en el tiempo.

Para ello, el testigo que analizamos se sirve de las *formas* del arte. Se trataría pues de un ejercicio de composición descriptiva de una escena concreta. Tradicionalmente, la composición es uno de los aspectos que se trata en los primeros cursos de las escuelas de arte. Echando la mirada hacia atrás, podríamos encontrar innumerables manuales y referencias³³⁸ sobre el modo en que los pintores, escultores y arquitectos han proyectado e ideado sus trabajos y cuáles han sido sus parámetros compositivos, asumiendo consensos que tienen que ver generalmente con las coordenadas espacio-tiempo en el que viven, trabajan e idean cada uno de ellos. La composición resulta siempre una “operación de sintaxis”³³⁹ donde los elementos conjugados quedan sumergidos en la totalidad de la representación.

De todos modos, esta operación de sintaxis de una imagen-testimonio (y no son las únicas) poco tiene que ver con una disposición equilibrada de volúmenes y contra-volúmenes, sino que ésta está involucrada en un complejo ovillo de decisiones (conceptuales, procedimentales, instrumentales y formales) que tienen que ver con una toma de posición cargada políticamente.

Si, supuestamente, se trata de *hacer ver* lo visto, ¿cómo se compone a través de las imágenes un testimonio de guerra? Tratar de configurar una respuesta a esta cuestión nos conduciría a un pormenorizado análisis de la infinidad de casos que existen de propuestas artísticas que tienen la guerra como tema y, además, nos introduciría en un interminable estudio comparativo entre los testimonios hablados, escritos y las imágenes. Pero la pregunta también nos conduce a ver un aspecto altamente interesante: analizar la composición del testimonio para ver si en ella están o no las cicatrices de la participación en el hecho violento.

Un método sería detectar dónde están los nexos, es decir, cuáles son los puntos concretos donde el hilo se fija para poder hilvanar el relato que supuestamente contiene la imagen propuesta por el testigo. Se trataría de encontrar las puntadas, las costuras del testimonio. Pero, ¿a qué llamamos nexos? ¿Cómo se pueden identificar los pespuntos?

338. Véase desde las referencias al tema en *Las Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari (de mitad del siglo XVI), pasando por las teorías de las Gestalt tratadas por Moholy-Nagy y Albers en la *Bauhaus* en los años treinta (véase sobre esta circunstancia: CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, Madrid, 1995, p.530), haciendo parada en *El poder del centro: Estudio sobre la composición en las artes visuales* de Rudolf Arnheim (1988), o más recientes *Arte y Composición* de Manuel de Prada (2008), entre otros muchos.

339. VILLAFANE, Justo y MÍNGUEZ Norberto: *Principios de la Teoría General de la Imagen*, Ed, Pirámide, Madrid, 2006 (1996), p. 159.

Insistiendo en una versión del testimonio, entendido éste como un acoplamiento de material verbal, textual y visual, traemos a colación que en español, las oraciones se puede dividir en dos grupos: el primero, las coordinadas y subordinadas, donde existe una relación producida mediante nexos; y el segundo, las yuxtapuestas, donde la relación no se establece por medio de nexos. Este último tipo se diferencia de una mera sucesión de oraciones porque, de algún modo, contiene una unidad en el sentido.

De esta forma, desde la lingüística se considera que las oraciones subordinadas estarían en el entorno de lo que se conoce como la hipotaxis³⁴⁰, y las oraciones yuxtapuestas tienen aspectos paratácticos. En los dos casos se trata de tipos de sintaxis³⁴¹, pero en las primeras, las coordinadas, las puntadas en la estructura del lenguaje pueden posibilitar localizar las paradas, los engarces y las separaciones.

El empleo de uno u otro tiene que ver con el registro “elegido” en el momento de la transmisión (por el estado de ánimo, por la naturaleza de lo que se va a transmitir, etc.). Cuando se emplean recursos subordinantes, tenemos lo que se llama hipotaxis. Ésta sirve como “*modulación para ajustar la velocidad apresurada, rápidamente alterada, súbitamente acelerada y frenada de las respuestas humanas a su medio ambiente*”³⁴². Así, la composición se presenta como un controlador de ritmo³⁴³, donde los elementos subordinados aportan sentido a una totalidad compuesta por fragmentos. En cambio, la parataxis implica una estructura que se aleja de la posibilidad de hacer distinciones por niveles, no hay nada más importante, no existe una parte más relevante que otra. Todo se encuentra en el mismo nivel, en el mismo plano. Cada parte se presenta en sí y para sí misma. Se presenta aquí la oportunidad de imaginar una descripción sin enlaces, sin vínculos. Consistiría en quitarle los trabazones gramáticos y leer (ver) lo que queda³⁴⁴. Ver sin más, sin artificios, sólo el “material en bruto”, sin montaje, sin *postproducción*.

Veamos dos ejemplos, distantes en tiempo, localización e intención, de cómo se trata de *componer* la imagen de la tragedia, y cuáles son sus elementos rítmicos.

En los tiempos de Leonardo, utilizar los métodos de la pintura para representar la guerra ofrecía una posibilidad de síntesis de aquello que es *inaprensible*. Según él la pintura, a pesar de su insuficiencia, era capaz de transmitir mejor aquello que para la poesía sería un fatigado ejercicio. No obstante, él mismo era consciente de que carecía de la posibilidad de trasladar los sonidos, ni los olores, ni las tem-

340. RODRÍGUEZ Ponce, M^a Isabel: *Las oraciones coordinadas y las yuxtapuestas*, Biblioteca de recursos electrónicos de Humanidades, E-excelence, Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, Madrid, 2007, p. 3.

341. Razón de acercarnos a estas dos formas lingüísticas se encuentra en la necesidad de tocar de qué modo se organizan los relatos para tratar de ver si hay algún tipo de correspondencia en el entorno de las imágenes “relatorias”. En cierto modo el acercamiento a este tema siempre será parcial. Véase VERA, Agustín: *Fundamentos de sintaxis*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2010, p.14

342. Cita 27 en *Ibidem.*, p. 162.

343. VILLAFANE, Justo: *Introducción a la Teoría de la imagen*, Ediciones Pirámide, Madrid, 2006, p.30

344. En este punto invitamos a releer el apartado “Lo que queda y lo que se perdió” de la primera parte de esta tesis.

peraturas, ni todas las demás sensaciones ambientales de aquél que es partícipe:

“En la pintura no falta sino el alma de las cosas fingidas (...) Larga y tediosísima cosa sería para la poesía describir todos los movimientos de los guerreros en la batalla, y las partes de sus miembros y sus adornos, todo lo cual la pintura, concluida con brevedad y verdad grande, te pone ante los ojos, faltándole tan solo a este artificio el estruendo de las máquinas, el griterío terrorífico de los vencedores y el llanto y el clamor de los atemorizados vencidos, cosas que, por cierto ni aun el poeta puede proponer al sentido del oído”³⁴⁵.

Desde la oportunidad que ofrece de la pintura, en un solo vistazo se condensa la frenética escena (desde un punto de vista visual). En este sentido, Leonardo propone cuáles deben ser los primeros pasos del proceso pictórico para la representación de todo lo que sucede en el campo de batalla, y escribe lo siguiente:

“Harás primero humo de artillería, confundiéndose en el aire con el polvo levantado por el ajetreo de caballos y combatientes”³⁴⁶.

Se trata de una fórmula desde donde partir la construcción. Consiste en aplicar los métodos transformadores del lenguaje, para que la situación límite tenga su réplica en el soporte de las representaciones. “Tan fácil” como conformar una masa indefinida que, como base pictórica, impulse el trabajo en los detalles de la escena que se trata de describir. Leonardo propone empezar su pintura de la guerra como algo caótico, envuelto en polvo y humo. Y desde ahí asumir que muchas de las cosas que suceden no se van a poder representar, ni contar, en definitiva, nunca serán vistas. Solo algunos detalles, algún brillo, alguna forma que aparezca y desaparezca por el movimiento trepidante de las hostilidades de la guerra. La puesta en marcha de nexos que *dirijan* la lectura, huellas que funcionen como hilvanes que indiquen el camino para remontar hasta el acontecimiento pasado.

Ahora, demos un salto temporal, y veamos cómo el ruso Varlam Shalamov (1907-1982), escritor y preso durante casi veinte años del *gulag* soviético de Kolyamá (fue liberado en 1953), empieza su libro *Los Relatos de Kolyamá* con un pequeño texto que, a modo de prólogo, titula “Por la nieve”, éste es su fragmento inicial:

“¿Cómo se abre un camino en la nieve virgen? Un hombre echa a andar, suda y blasfema, avanza sin apenas mover los pies, hundiéndose a cada instante en la esponjosa y profunda nieve. El hombre se marcha lejos, marcando su camino con irregulares hoyos negros”³⁴⁷.

El relato introductorio de Shalámov sobre cómo los prisioneros eran coaccionados y utilizados para hacer caminos inútiles sobre la esponjosa nieve, le sirve al autor para realizar una metáfora entre el escritor fatigado que hace surcos por donde viajarán, en el futuro, los lectores. Indica las costuras que funcionan como senderos por donde atravesar lo infinito de la llanura siberiana. Los futuros lecto-

345. VINCI, Leonardo da: *Tratado de pintura*, Ed. De Ángel García García, Madrid, 1989, p. 47.

346. *Ibidem*, p. 140.

347. SHALÁMOV, Varlam: *Relatos de Kolyamá* (vol. 1), Minúscula, Barcelona, 2007, p. 7.

res se encontrarán la marca de aquellos que aún vivían, pero que ya no están. Los surcos como testimonio de que una vez estuvo allí. A los lectores les queda, solamente, pasear por caminos abiertos con el sufrimiento de los que fueron testigos. Se trata de ver cómo este relato, colocado como prólogo, es un intento por aportar *“algún saber, entre la filosofía y la literatura, para la reflexión de hechos verdaderos”*³⁴⁸.

Se trata de ordenar y desordenar simbólicamente para ofrecer una nueva forma de verlo, porque, en definitiva:

*“Hacer mundos consiste en gran parte, aunque no solo, tanto en separar como en conjuntar, y ello a veces al mismo tiempo”*³⁴⁹.

Al igual que Leonardo, el procedimiento propuesto por Shalamov comienza en un lugar indefinido. El manto de nieve blanca se convierte en un lugar “grado cero” por donde los prisioneros andaban dibujando caminos o itinerarios. En los dos casos, un espacio neutro y virginal (capa de humo y capa de nieve), parecen funcionar como una especie de superficie blanca preparada para recibir la imagen. Sin embargo, ni la nebulosa de humo y polvo en la pintura ni el extenso manto frío y virgen de Siberia, se definen como lugares desprovistos de toda imagen y palabra, no son lugares puros y sin contaminación, sino todo lo contrario.

En el anterior punto hemos defendido que la descripción, como organización verbal, resultaba útil para tratar de explicar el acontecimiento “suspendido” en la prueba (imagen) que presenta el testigo. Como ya hemos dicho en esta tesis, la demostración de haber estado cerca de la tragedia conlleva, entre otras cosas, sentirse a salvo. Desde esta perspectiva, el testimonio o la imagen suspendida o la descripción funcionan como un signo de supervivencia, como un hecho colgado en el almanaque del pasado para ser retomado desde algún presente.

Pero, ¿cómo el testigo puede hacer partícipe de su experiencia al que escucha mediante sus imágenes “descriptivas”? La problemática de la participación tiene dentro de la tradición artística un largo inventario de propuestas.

Hemos seleccionado un proyecto del grupo de artistas moscovitas “Collective Actions” que, desde sus inicios allá por la década de los setenta del siglo pasado, han estado preocupados por la inclusión del espectador dentro de las puestas en marcha de sus trabajos. En este caso, no es un testimonio de ningún conflicto, ni siquiera toma como impulso temático la guerra. Pero lo traemos a colación por dos razones: la primera porque la imagen de los espectadores/participantes de la propuesta artística nos sirve como ilustración de lo que Shalamov cuenta en su relato (por supuesto no se trata de poner en el mismo lugar a los participantes de la acción y a los presos que describe el escritor ruso); y segundo, porque las reflexiones de este grupo sobre cómo el espectador debía intervenir en las elaboraciones simbólicas que proponían, son un modo valioso de introducir en esta tesis algún ejemplo de este tipo de práctica artística. Es decir, estamos hablando de la

348. MARTÍNEZ Gorriarán, Carlos: “Los relatos de Kolymá, de Varlam Shalámov. La tensión entre literatura y testimonio (sobre las propiedades cognitivas de la narración)”. Trabajo resultado de la investigación para el proyecto “La expresión de la subjetividad en las Artes” en *Enrahonar* 38/39, 2007, pp. 101-115.

349. GOODMAN, N.: *Maneras...*, *Op. cit.*, p. 25.

Fig. 27 Collective Actions, *For A. Monastyski*, 1980 (acción artística).



capacidad del testigo de hacer vivir, mediante su hilvanado testimonio, sus propias experiencias a aquellos que estén dispuestos a escucharle.

El 16 de marzo de 1980, tuvo lugar la acción *For A. Monastyski* (fig.27), donde ocho participantes recibieron instrucciones para moverse por un campo cubierto con una capa de sesenta centímetros de nieve. A una distancia de veinte pasos se situó, también con instrucciones, Andrei Monastyski. Éste empezaba diez minutos más tarde que los otros participantes, un margen de tiempo que hizo que en un momento determinado, cuando todos habían desaparecido en el bosque, él se moviera sólo por el espacio.

Pensar en un pintor que en su taller pone en práctica las enseñanzas de Leonardo, y contraponerlo a los presos que andan por la nieve de los que habla Shalamov, nos devuelve a la distancia entre “escribir acerca del trauma” y “escribir el trauma” (visto en el apartado 2.2.2 de este capítulo). Esa desazón de Leonardo ante la dificultad de la poesía por describir las cosas de la guerra, parece ser contestado por la invitación de Shalamov a recorrer los surcos en la nieve que hicieron otros, los *verdaderos* testigos, aquellos que perdieron la vida por el esfuerzo de andar obligados sobre la gruesa capa de nieve infinita.

Parece evidente que la composición es una elección de nexos que implica una toma de posición. ¿Dibujar o andar? Al fin y al cabo, las formas de representar la experiencia propia de la tragedia se presentan como intentos insuficientes de abordarla desde las naves estéticas y creativas. Embastar es unir con puntadas largas aquello que se va a coser después de manera más definitiva, de esta manera podemos concluir que una intuición recorre esta tesis, a saber: la propuesta de carácter testimonial *sobrevive* a través de la forma de un hilván.

Capítulo 3. *Ver* (los recuentos)

“La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”.

Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*

“¿Qué por qué digo nosotros cuando te hablo de mí desde el momento en que empieza la guerra? Porque yo estas cosas las hago en nombre y como miembro de las juventudes socialistas y no las hago sola”³⁵⁰.

Entrevista de Consuelo García a Soledad Real.

Nos situamos en el último *ver*: el ver del después, el de los recuerdos y el de los recuentos. Estamos en el momento donde se muestran las imágenes, donde se declara, donde se muestran los testimonios, donde se *da a ver*. Las imágenes se vuelven comunicativas, son imágenes que contienen información de presencias y de ausencias.

Este tercer *ver* está entremezclado con los otros dos vistos anteriormente, el recuento se debe, se refiere y se conforma en las fases de las hostilidades y de los preliminares. El testigo ha vivido, ha estado en un acontecimiento bélico y trata de *dar a ver* al mundo lo que él mismo vio. Se trata de hacer memoria, de revivir lo vivido para un tercero que no estuvo. Rescatar de la memoria, remontar en el tiempo y en su demora para rebuscar lo que los ojos heridos vieron. Se habla generalmente de tres tipologías de memoria³⁵¹:

1. Memoria icónica transitoria. Una especie de almacén de información sensorial, se captura muy poco, ya que la mayor parte se pierde antes de entrar en el sistema de la memoria. Tiene un doble mecanismo, por un lado la operación de estímulo y por otro la operación de búsqueda.
2. Memoria a corto plazo. Donde los estímulos son interpretados, y a los que se les aplica todo tipo de esquemas para su conservación.

350. ÁLVAREZ Fernández, José Ignacio: *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*, Anthropos, Barcelona, 2007, p. 33.

351. VILLAFANE, Justo y MÍNGUEZ Norberto: *Principios de la Teoría General de la Imagen*, Ed, Pirámide, Madrid, 2006 (1996), p. 100.

3. Memoria a largo plazo. Es una memoria codificada semánticamente, además es ilimitada de capacidad y de tiempo.

La información pasa de unas memorias a otras y de unos almacenes a otros, como parte del acto de recordar. Todo este proceso se produce en un cuerpo “insertado” en una coyuntura y contexto concreto, entendido éste como el lugar de la memoria ilimitada. El cuerpo es un portador de imágenes, que transporta de allí para allá.

3.1 El testimonio: un relato escurridizo

“Cuando el objeto de la experiencia rebasa las proporciones del individuo, éste propiamente ya no lo experimenta, sino que lo registra automáticamente, respecto a lo cual se comporta tan fríamente como el shock catastrófico respecto a él”³⁵².

Theodor W. Adorno (entre 1946-1947)

3.1 Las memorias

Desde el ejemplo de una biblioteca³⁵³, la memoria funciona como un complejo depósito de información donde la recuperación de datos depende de la previa catalogación de los materiales allí almacenados³⁵⁴. La recuperación de dicha información está subordinada a decisiones, propósitos y finalidades muy dispares y distintas, y por lo tanto la disposición de la información se ubica y reubica según el interés de la búsqueda, por esta razón, en ocasiones, se habla de “*memorias*”³⁵⁵, en vez de memoria.

En 1968, Atkinson y Shiffrin publican lo que se llama el “*Modelo Modal*” dividiendo las operaciones de la memoria en tres factores: memoria sensorial, memoria a corto plazo y memoria a largo plazo. Siguiendo con el ejemplo de la biblioteca a este modelo se le llamó “*multialmacén*”³⁵⁶. Tomando como referencia este primer modelo, la información captada se almacena de modo secuencial, pasando de almacén a almacén, circunstancia que deriva un incontrolado desgaste, un desvanecimiento del dato registrado, sufriendo una inevitable erosión en lo almacenado.

Desde el primer momento de la percepción se comienza a perder parte de la información que simultáneamente se registra. Estas “pérdidas” aumentarán al pasar a la memoria de corto plazo (MCP), sufriendo un desgaste mayor al pasar

352. ADORNO, Theodor W.: *Minima moralia*, (Joaquín Chamorro Mielke, trad.), Taurus, Madrid, 1987 (1951), p. 180.

353. Metáfora tomada de MANZANERO, Antonio L.: *Psicología del testimonio. Una aplicación de los estudios sobre la memoria*. Psicología Pirámide, Madrid, 2008, p. 29.

354. TODOROV, T.: *Los abusos de la memoria*. Paidós Asterisco, Barcelona, 2000, p. 16.

355. MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 29.

356. *Ibidem*.

al almacén de la memoria de largo plazo (MLP). En este punto el “problema clave es la recuperación, es decir encontrar una pieza específica de información en este vasto sistema de almacenamiento”³⁵⁷ que llamamos memoria de largo plazo.

Cuatro años más tarde, en 1972, Craik y Lockhart comienzan a hablar de “niveles de procesamiento”, en un intento de definir la relación entre la profundidad de procesamiento de un dato con su posterior recuperación. En este sentido Antonio L. Manzanero afirma que la memoria sensorial dará lugar a huellas muy poco perdurables, siendo más largas estas huellas cuando son producidas por la captación consistente en palabras, y siendo todavía más perdurable aquella información que ha sido procesada conceptualmente. Este modelo pronto se quedó exiguo, y en pocos años fue derivando en otros modelos. En 1984, Broadbent propone el “Modelo Cruz de Malta”³⁵⁸, con cuatro sectores de almacenamiento: almacén sensorial, memoria de trabajo abstracta, almacén de salidas motoras y almacén asociativo a largo plazo. Y en 1989, Lewandowsky y Murdock proponen el “Modelo de Procesamiento Paralelo Distribuido”³⁵⁹, que viene a decir, que la información procesada no pasa de la memoria sensorial a la MCP y después a la MLP, como si fueran vasos comunicantes, sino que es “procesada simultáneamente en varias partes diferentes del sistema total de la memoria”³⁶⁰. También el acceso a los datos que se buscan se produce paralelamente, en distintos “lugares”, a distintos niveles.

En 1988 Nelson Cowan³⁶¹ (n. 1951) propone su modelo donde identifica “un ejecutivo central que dirige la atención y controla el proceso voluntario”³⁶². Distinguiendo entre dos tipos de procesamientos: los automáticos y los controlados.

La pregunta inicial sería: ¿“qué tipos de informaciones almacena”³⁶³ el conjunto de sistemas que llamamos memoria? Desde la aplicación de los estudios sobre la memoria³⁶⁴, se habla de dos tipos de memoria a largo plazo³⁶⁵:

1. La memoria episódica³⁶⁶, compuesta de huellas de memoria, información, elementos contextuales y referentes autobiográficos (éstos son “mis recuerdos” que escribe el miliciano Antonio Torres Morales³⁶⁷). Implica la reten-

357. BARON, Robert A. *Fundamentos de Psicología* (Maria Elena Ortiz Salinas, trad.), Pearson Educación, Naucalpan de Juárez, Estado de México, 1997, p. 188.

358. MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 30.

359. *Ibidem.*, p. 30.

360. BARON, R. A.: *op. cit.*, p. 188.

361. Profesor de filosofía de la Universidad de Missouri. Uno de sus planteamientos son las “especiales” relaciones entre la memoria y la atención, donde plantea un “ejecutivo central”. En la Revista *Anthropos*. Huellas del conocimiento, 2001, p. 55.

362. MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 31.

363. Pregunta que se hace Robert. A. Baron (psicólogo y autor de publicaciones en el ámbito de la psicología social). En BARON, R. A.: *op. cit.*, p. 190.

364. El psicólogo alemán Hermann Ebbinghaus (1857-1911) fue pionero en colocar la “psicología de la memoria” como un campo de estudio dentro de la Psicología Experimental.

365. MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 38.

366. DEL ROSARIO, Zuleyma y PEÑALOZA, Santalla: *El sistema de memoria humano: memoria episódica y semántica*. Publicaciones UCAB Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2000.

367. TORRES Morales, Antonio: *Recuerdos de guerra y represión. De un miliciano malagueño*, Edita Federación Local de Sindicatos de la CGT de Málaga, Sevilla, 2009.

ción de “sucesos específicos que se experimentan personalmente (...) también se llama memoria autobiográfica”³⁶⁸, influida por el grado de atención y de organización de datos. La memoria episódica contiene fechas. El formato *diario*³⁶⁹, tan usado en los relatos a partir de acontecimientos trágicos, sería un buen ejemplo de memoria episódica. Son tres niveles o pasos importantes en la declaración del testigo:

- Procesos de codificación³⁷⁰, formación de huellas, relación espacio-temporal.
 - El factor de la retención, que depende del tiempo que se mantiene el recuerdo, a mayor tiempo más desgaste en la huella. “Cuando lo que se repite es el contexto de la presentación, entonces unos mismos indicios contextuales pueden servir para acceder a más de una huella, produciéndose un solapamiento”³⁷¹.
 - La recuperación, producida a partir de un indicio, una llamada, una clave, una pista. La memoria recupera a través de dos procesos: el de *ecforia*³⁷² –mezcla memoria episódica y semántica–, y el proceso de conversión –“cuando una persona recuerda un hecho pasado tiene una imagen mental de él y es consciente de que se trata de una réplica de lo que ocurrió en cierta ocasión”³⁷³.
2. La memoria semántica, que trabaja con información y referencias sobre los hechos genéricos. Es la “suma general del conocimiento general y abstracto que cada quién tiene del mundo”³⁷⁴. En la trenza que forman los dos tipos de memoria, trabajan con fuerza los factores predominantes de la memoria episódica: la codificación –huellas influidas por otras informaciones, ple- gándose, solapándose, superponiéndose–, la retención –que tiene que ver con el paso del tiempo– y la recuperación –donde se hace imprescindible una llave, una pista, un soplo sobre la ceniza para que “la brasa bajo ella vuelva a emitir su calor”³⁷⁵, como escribe Didi-Huberman.

Derivada de estas dos tipologías de memorias podemos hablar también de dos clases de contexto: el semántico y el episódico. El primero es ciertamente inte-

368. En BARON, R. A.: *op. cit.*, p. 190.

369. El formato diario fechado presenta una intencionalidad clara: “lo estoy viviendo ahora mismo”. Ejemplos hay muchos: *Quiero dar testimonio hasta el final* (Diarios 1942-1945) de Víctor Klemperer, *Diario de Ana Frank*, *Diario de un testigo de la guerra de África* de Pedro A. Alarcón o *Diario de un testigo de la guerra* de Jorge Máximo Rohde.

370. En 1973, Tulving y Thomson hablan del “Principio de Codificación Específica”, donde se llamaba la atención sobre la importancia crítica de la recuperación. Véase *Revista Anthropolos, Psicología Cognitiva de la memoria*, Huellas del conocimiento, 2001, p. 52.

371. MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 38.

372. “Euforia sinérgica para expresar y enfatizar la idea de que el resultado de un acto de memoria depende críticamente no solo de la información contenida en el anagrama sino también de la información proporcionada por el ambiente de recuperación o las claves de recuperación” (E. Tulving, 1991). Véase *Revista Anthropolos, Psicología Cognitiva de la memoria*. Anthropolos Editorial, Huellas del conocimiento, 2001 p. 52.

373. MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 40.

374. En BARON, R. A.: *op. cit.*, p. 190.

375. VVAA: *La Política de las Imágenes*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008., p. 52.

resante para esta tesis, ya que hablamos de un contexto de significado concreto: los conflictos bélicos. Todos los gestos, acciones, hechos, experimentados bajo ese paraguas conceptual se transforman en recuerdos contruidos, no solo con lo que se vive en primera persona, sino también con todo lo que se sabe de la guerra y sus consecuencias. En este caso el esquema de codificación afecta, como no podía ser de otra manera, a los recuerdos y su posterior recuperación.

En el contexto episódico el sujeto que codifica y retiene la información está dentro de los parámetros autobiográficos, por ejemplo, se encuentra en coordenadas espacio-temporales concretas, un *contexto ambiental*. En este contexto cuentan todos los estímulos que rodean al acontecimiento vivido. En 1988, S. Smith lanza la hipótesis del “*eclipsado*”³⁷⁶, señala que una información contextual es importante siempre y cuando ésta no oculte a otra más idónea para la recuperación. Cuando el contexto ambiental es el único indicio de recuperación, ésta es afectada en su rendimiento y efectividad. Por otro lado, tendremos el estado de ánimo del sujeto en el momento de la codificación, lo que se llama el *contexto emocional*³⁷⁷ del testigo.

Dentro de la memoria a largo plazo, los recuerdos también se “almacenan”, de alguna forma, fuera de la conciencia. Y aquí se habla de recuerdos implícitos y recuerdos explícitos³⁷⁸:

1. Recuerdos implícitos, que como ejemplo nos sirve el del mecanógrafo, que aunque, probablemente, no sabría escribir en un teclado en blanco a qué letra corresponde cada una de las teclas, sí en cambio, puede hacer el ejercicio de mecanografiado sin error alguno. La coordinación de los dedos de las manos sobre las teclas no necesita que aparezcan los rótulos de las letras. Los movimientos, incluidos los efectuados con cierta rapidez, sobre el teclado “aciertan” o “recuerdan” las posiciones exactas de las letras. El recuerdo se sitúa en el plano del entrenamiento, de la repetición una y otra vez del ejercicio hasta que, de un modo “mecánico”, el acto se transforme en un hábito aprendido y establecido. A esta tipología de memoria se le llama *memoria procedimental*, y es aquella que “*se refiere a las habilidades para ejecutar acciones, o formas de actuar o proceder (...) se adquiere mediante la práctica*”³⁷⁹. Algo así como una memoria que se pone en funcionamiento sin que seamos consciente de los recuerdos que se están recuperando.
2. Recuerdos explícitos, son las experiencias pasadas que intencionadamente son recuperadas. Teniendo en cuenta los parámetros clásicos del recuerdo: reconocimiento, localización y prueba. Esta memoria se conoce como la *memoria declarativa*, que es aquella que es capaz de declarar, de contar, de

376. SMITH, S.: “Environmental context-dependent memory”. En G.M Davies y D. M Thomson (eds.), *Memory in context: Context in memory*, en Wiley and Sons, Nueva York, 1988. Citado en MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 63.

377. Véase los estudios al respecto de GARCÍA Bajos, Elvira y MIGUELES, Malen: “Memoria de testigos en una situación emocional vs neutra” en *Psicología*, nº 20, Universidad del País Vasco, 1999, pp. 91-102.

378. COON, Denis: *Psicología*, Internatonial Thomson, S.A., Ciudad de México, 2005, p. 258.

379. TÉLLEZ Muñoz, José A.: *La comprensión de los textos escritos y la psicología cognitiva. Más allá del procesamiento de la información*, Editorial Dykinson, S.L., Madrid, 2005, p. 80.

verbalizar acontecimientos, definiciones, conceptos, y este conocimiento “puede representarse tanto en forma proposicional como por medio de imágenes(...) el conocimiento declarativo es descriptivo y se refiere a objetos, sucesos o fenómenos”³⁸⁰. Esta memoria explícita o declarativa está íntimamente relacionada con otra memoria, la llamada *memoria semántica*. La memoria semántica, según Tulving, “se refiere al conocimiento de palabras y conceptos (...) almacena conocimientos permanentes, independientemente del momento concreto en que se adquieren, y siempre se refiere a símbolos verbales, su significado, sus propiedades y relaciones”³⁸¹.

En este sentido el recuerdo explícito, como conocimiento declarativo, puede algunas veces pasar a ser una acción, o una habilidad automatizada. Y así, cuando esto sucede, y hablamos de recuerdos implícitos, puede que al producirse no se sea realmente consciente de muchas de las fases intermedias del procedimiento ejecutado³⁸².

3.1.2 El testimonio fiable y exacto

*“Los recuerdos de mi reclusión son mucho más vívidos y detallados respecto de cualquier otra cosa acaecida antes o después”*³⁸³.

Primo Levi

La tercera acepción de la palabra testimonio viene a ser: “prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo”³⁸⁴. Estas tres palabras -prueba, justificación y comprobación-, operan matizando la acción de testimoniar. Primero, la palabra prueba en su segunda acepción indica lo siguiente: “razón, argumento, instrumento u otro medio con que se pretende mostrar y hacer patente la verdad o falsedad de algo”³⁸⁵, ampliando la certeza o verdad a la posibilidad de la certeza de lo falso; segundo, la palabra justificación y la acción de justificar, vienen definidas como “probar algo con razones convincentes, testigos o documentos”³⁸⁶, con la inclusión de esta disyuntiva que parece igualar al testigo con el testimonio; y tercero, la palabra comprobación, la acción de comprobar, es decir, “verificar, conformar la veracidad o exactitud de algo”³⁸⁷, añadiendo la exactitud como elemento propio de la naturaleza del testimonio.

380. TÉLLEZ, J. A.: *op. cit.*, p. 80.

381. VARELA Ruiz, Margarita, ÁVILA Acosta, María Rosa, FORTOUL van der Goes, Teresa Imelda: *La memoria: definición, función y juego para la enseñanza de la medicina*, Ed. Médica Panamericana, Buenos Aires, 2006, p. 35.

382. TÉLLEZ, J. A.: *op. cit.*, p. 81.

383. LEVI, Primo: *Entrevistas y conversaciones*, (F. Miratvilles, trad.), Península, Barcelona, 1998, p. 174.

384. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Voz “Testimonio”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19.^a ed., 1992.

385. Voz “Prueba”, *Ibidem*.

386. Voz “Justificar”, *Ibidem*.

387. Voz “Comprobar”, *Ibidem*.

A la definición encontrada en el diccionario habría que añadirle los problemas causados por el uso de los sentidos como herramientas de captura y codificación de la información.

“El testimonio es la admisión de la experiencia ajena como medio supletorio de los límites de la propia y, como ella, está circunscripta en primer lugar a las capacidades de los sentidos”³⁸⁸.

Cuando se atiende a un testimonio dado, se considera lo que vieron los ojos de otro o lo que escucharon los oídos de otro. Y éstas son circunstancias (internas y externas) relatadas por otra persona, que trató de tener los ojos bien abiertos, que agudizó los oídos, estuvo pendiente y tomó en consideración unas cosas en detrimento de otras.

El testimonio se configura en un intento de reconstrucción de un tiempo pasado, que obviamente es imposible de “revivir”. El relato testimonial sirve para añadir, para sumar más pistas. De acuerdo con lo dicho, Carnelutti entiende por testimonio:

“Un acto dirigido a representar un hecho no presente, es decir, acaecido ante él mismo; (...) consiste en lo que el testigo narre. Lo que integra la percepción personal del testigo (...)”³⁸⁹.

En consecuencia, cuando se afirma que el testimonio “lo integra la percepción personal del testigo”, se está asumiendo una gran problemática, es decir, todas las dificultades, inconvenientes, obstáculos y filtros que la percepción conlleva. Por esa razón cuando el relato se presenta con su carácter testimonial se vuelve resbaladizo, sobre todo si se trata únicamente de aspectos concernientes al ámbito de lo verdadero o falso.

El testimonio es una captura de un hecho pasado que es ofrecido en el presente. Desde el ámbito de la psicología del testimonio³⁹⁰, Antonio L. Manzanero define testimonio como:

“Un testimonio o una declaración es un relato de memoria que un testigo realiza sobre unos hechos previamente presenciados”³⁹¹.

Forzosamente hay que presenciar para poder tener la posibilidad de testimoniar. Pero, en un contexto visual como el actual, analizado en varias ocasiones por Paul Virilio, donde las *live cams* convierte a los internautas en “vecinos, en testigos”³⁹² de lo que ocurre, a aquello que llamamos “presencial” podría contener varias definiciones.

388. LEMOINE, Elsa R.: “Psicología del testimonio”, Revista de Psicología, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Buenos Aires 1967, vol.4, p. 43-60.

389. MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 25.

390. Véase IBÁÑEZ Peinado, José: *Psicología e investigación criminal. El testimonio*. Editorial Dykinson, Madrid, 2009, p. 98.

391. MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 13.

392. Cita de June Houston en VIRILIO, P.: *La bomba...*, *op. cit.*, p. 69

Manzanero añade en su definición lo que en principio se presenta como un sinónimo de la acción de testimoniar, la de declarar. La declaración se define por la condición de “hacer (algo) público”, de manifestarse notoriamente, para ser sabido por otros, como contrapuesto a privado³⁹³. Dicho de otra manera, la acción de atestiguar, de dar testimonio, requiere una persona que presencia o adquiere directo conocimiento de algo³⁹⁴.

Desde los primeros estudios, realizados a comienzos del s. XX, de lo que se llamó la “psicología del testimonio”, se tuvo presente un aspecto y una necesidad básica: la obtención de la información completa y exacta. Por esta razón, es en el ámbito del Derecho donde encontramos que la obtención de testimonios y la comprobación de la verdad es una parcela muy importante.

Partiendo de dichos orígenes y atendiendo a su evolución, podríamos reducir las pretensiones a dos requisitos claves:

1. La exactitud del testimonio.
2. La credibilidad del testigo.

Estos dos aspectos y sus diferentes grados de interrelación genera los indicios para la “creencia” del relato.

La fiabilidad se define como “*la correspondencia entre lo relatado y lo acontecido*”³⁹⁵, mientras que la exactitud se define como “*la correspondencia entre lo representado en la memoria y lo sucedido en el transcurso del hecho*”³⁹⁶, la fiabilidad del testimonio es fruto en parte de la exactitud del recuerdo que se relata. Mazzoni señala dos aspectos que condicionan la fiabilidad del contenido de un testimonio: por un lado si todo lo que estaba en la escena es recordado de modo exacto; y un segundo aspecto es que el testigo en su declaración no incluya elementos inexistentes en la escena que se recuerda. Es decir que lo relatado tenga relación con la realidad.

Además de estas dos propiedades, existen otras como la edad, el nivel de conciencia del individuo en el momento de adquirir la información y un último altamente peculiar y estudiado que es lo que se podría llamar “*esquemas mentales de referencia*”³⁹⁷ que operan al interpelar por el significado del episodio que se relata. A partir de los experimentos, que en 1932 realizaron Carmichael, Hogan y Walter³⁹⁸, se detectó que tomando como punto de partida unas simples figuras y mostradas a unos sujetos avisados con anterioridad sobre la temática de los dibujos, verían una cosa u otra. Y, si además, con posterioridad se les pedía dibujar lo

393. Se podría entender como “privado” aquello realizado en un contexto doméstico. No obstante resaltamos la inevitable ceremonia que conlleva la obtención de testimonios en el contexto de un tribunal, alejado por lo tanto de lo privado en tanto que “familiar”.

394. IBAÑEZ Peinado, José: *Psicología e investigación criminal. El testimonio*. Editorial Dykinson, Madrid, 2009, p. 98. También sobre el contexto del derecho procesal en ROCHA DEGREEF, H.: *op. cit.*, p. 21.

395. MAZZONI, G.: *op. cit.*, p. 17.

396. *Ibidem*.

397. *Ibidem*, p. 20.

398. CARMICHAEL, L., Hogan, HP y Walter AA: “An experimental study of effect of language on the reproduction of visually perceived” (“Un estudio experimental del efecto del lenguaje en la reproducción de la percepción visual”), en *Journal of Experimental Psychology*, 15, 1932, pp. 73-86.

visto, cada sujeto variaría su dibujo para acercarse a su idea del objeto mental y no tanto el que había observado representado. Los esquemas mentales de referencia resultan muy clarividentes a la hora de analizar algunos de los dibujos que se interpretan como “testimonios” de una realidad pasada.

Las condiciones de codificación y de recuperación son los dos factores que calibran la exactitud de un testimonio, éstas fueron planteadas en 1973 por Tulving y Thomson³⁹⁹ (el artículo trata de los procesos de recuperación de la memoria episódica más que de la semántica). A partir de estos autores, Antonio L. Manzanero recoge los siguientes factores de codificación:

- Las llamadas condiciones perceptivas, haciendo distinción entre lo vivido (lo experimentado con los sentidos, con el cuerpo) y lo representado.
- La sensación de la duración del suceso; realce de los detalles, suele pasar que un aspecto muy destacado puede tapar los otros.
- El tipo de detalle resulta determinante. Se dan detalles “especiales”, como la *“percepción del dolor, expectativas previas, emociones asociadas, significado del suceso, recursos atencionales presentados a la sensación dolorosa”*⁴⁰⁰.
- La familiaridad, la experiencia en los hechos, haber pasado por el trance puede modificar la codificación de lo que se vive a lo que se recuerda.
- La repetición, la frecuencia en un hecho.
- La violencia donde es muy probable que el recuerdo sea nulo o muy exiguo, la llamada *“amnesia retrógrada”*⁴⁰¹, se compone de recuerdos perdidos anteriores a una lesión.

También desde la psicología del testimonio, se presentan factores aplicados al testigo, que de algún modo intervienen en la codificación de los recuerdos, éstos son los más interesantes para estas investigaciones:

- La ansiedad, la preocupación, el sentimiento de peligro, el miedo, el llamado *Efecto Easterbrook*, *“un acontecimiento altamente emocional se acompaña por un estrechamiento de la atención, lo que haría que fueran procesados menos detalles”*⁴⁰².
- Expectativas y estereotipos, las experiencias, las ideas preconcebidas, los lugares comunes invaden los recuerdos modificándolos y construyéndolos.
- La familiaridad con los hechos, que algunas veces ayuda a la reconstrucción pero otras le añade información general sabida con anterioridad.
- Hay diferencia si el testigo ha sido víctima de una situación traumática, ya que ésta, según algunos estudios, codifica mejor informaciones que tengan que ver con localizaciones⁴⁰³ espaciales.

399. TULVING, Endel y THOMSON Donald M.: “Encoding specificity and retrieval processes in episodic memory” en *Psychological Review*, vol 80, nº5, 1973, pp. 352-373.

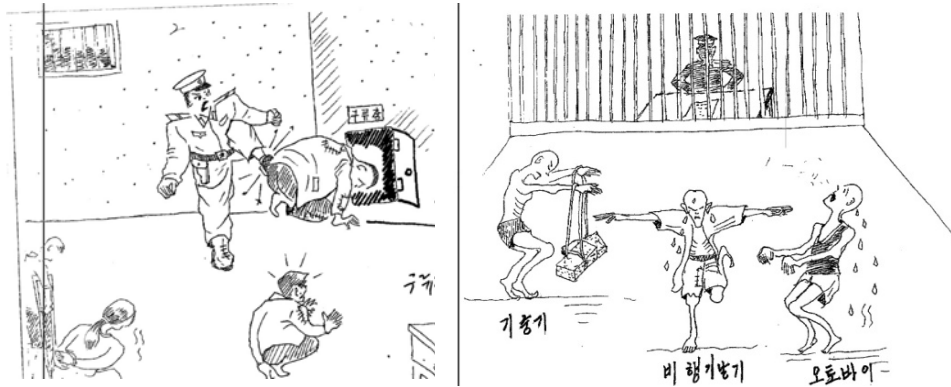
400. MANZANERO, Antonio L. *op. cit.*, p. 112.

401. KOLB, Bryan y WHISHAW, Ian Q.: *Neuropsicología humana*, Editorial Médica Panamericana, Madrid, 2006, p. 451.

402. IBÁÑEZ Peinado, José: *Psicología e investigación criminal. El testimonio*. Editorial Dykinson, Madrid, 2009, p. 103.

403. MANZANERO, A. L.: *op. cit.*, p. 117.

Fig. 28 Kim Kwang-il, Estos dibujos aparecieron en el diario *El País*, el 17 de febrero de 2014.



Por otro lado, y con respecto a los factores de retención y recuperación, nos encontramos con lo que se llama la *demora*, término usado para definir el tiempo que transcurre desde que se experimenta el suceso hasta que el testigo recupera la información.

En los últimos tiempos es muy habitual encontrar en los medios de comunicación dibujos de personas que han pasado por una situación de terror, como pueden ser casos de tortura. Por ejemplo, en febrero de 2014 el diario *El País* publicó unos dibujos realizados a partir de sus propios recuerdos del que fue prisionero norcoreano Kim Kwang-il (fig. 28). En agosto de 2013, él contó su experiencia en una audiencia pública en Seúl. El procedimiento del dibujo se volvió un vehículo para *dar* testimonio. Eran dibujos realizados fuera de la experiencia traumática, el testigo trató de *hacer ver* lo experimentado mediante los trazos sobre un papel.

En este sentido y de soslayo, este caso nos remite a los intentos tecnológicos que ha habido por transferir al papel los cambios corporales que sufre un testigo cuando cuenta su experiencia. Como curioso apunte final, queremos indicar que en la década de los veinte del siglo pasado, el psicólogo estadounidense William Moulton Marston⁴⁰⁴ (1893-1947) realizó experimentos sobre la detección de la mentira. Sus estudios versan sobre los cambios corporales que sufre el que miente. Marston trabajaba con la hipótesis que la presión sanguínea del testigo sufría variaciones cuando lo que contaba era mentira a sabiendas. Su intención fue la de crear un aparato que pudiese dejar constancia sobre el papel esos cambios, y poder detectar así cuando se mentía. En 1921, el oficial de policía de Berkeley John Augustus Larson⁴⁰⁵ (1892-1965) construye el antecedente de lo que conocemos hoy como *polígrafo*, aparato que registraba el pulso, la respiración y la presión sanguínea, con el objetivo de detectar, no la verdad, sino la mentira⁴⁰⁶. De alguna forma la mentira se hacía dibujo.

404. En 1941 este psicólogo crea un personaje de cómic llamado *Wonder Woman* (traducido al español como *La mujer maravillas*). En sus inicios, esta heroína trataba de desenmascarar las mentiras de los villanos con los que luchaba.

405. MIRA y López, Emilio: *Manual de Psicología Jurídica*, El ateneo, Buenos Aires, 1945 p.161

406. Sobre “la detección de la mentira” véase la tesis doctoral: HERNÁNDEZ Fernaud, Estefanía: *La detección de la mentira: perspectiva científica versus perspectiva legal*, dirigida por Dr. D^a María Luisa Alonso Quecuty, Departamento de Psicología Cognitiva, Social y Organizacional de la Universidad de la Laguna, 2000.

3.2 El testimonio: un relato construido

“Que nadie piense que es más fácil dejarlo todo sin aclarar: que haya pasado algo, e incluso varias cosas sucesivas, que nunca se sabrá, no exige menos minuciosidad y precisión que el otro caso, en el que el autor debe inventar detalladamente todo lo que hay que saber. Nunca se sabrá lo que acaba de pasar, siempre se sabrá lo que va a pasar, esas son las dos incertidumbres en las que se encontrará el lector frente a la novela corta y el cuento, y que son las dos maneras en las que se divide en cada instante el presente viviente”⁴⁰⁷.

Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*

“En medio de la ruta, allá, delante de mí, yacía el hombre aplastado por un carro blindado. Algunos judíos llegaron y comenzaron a despegar del polvo aquel perfil de hombre muerto. Levantaron suavemente con el borde de la pala los contornos de aquel dibujo, como se levantan los bordes de una alfombra. Era una alfombra de piel humana y la trama era una delgada armazón ósea, una verdadera telaraña hecha de huesos machacados. Parecía un vestido almidonado, una piel de hombre almidonada. La escena era atroz, ligera, delicada, lejana. Los judíos hablaron entre ellos y sus voces llegaban a mí dulces y apagadas. Cuando la alfombra de piel humana estuvo completamente despegada del suelo, uno de los judíos clavó la punta del pico en el lado de la cabeza y echó a andar con aquella bandera.

El abanderado era un judío joven de largos cabellos que le caían sobre los hombros; tenía un rostro pálido y demacrado en el que los ojos brillaban con una fijeza dolorosa. Caminaba con la cabeza alta, llevando como una bandera, en la punta de su pico, aquella piel humana que pendía y balanceaba al viento como un verdadero estandarte y yo le dije a Lino Pellegrini, que estaba a mi lado:

—He aquí la bandera de Europa, nuestra bandera”⁴⁰⁸.

C. Malaparte, *La piel*, 1949

En los años setenta y ochenta del siglo pasado se lleva a examen los puntos de encuentro y las diferencias entre la historia y la memoria. Se considera el testimonio como una especie de tránsito entre la memoria y la historia. El relato se presenta como un vehículo sólido para recorrer el espinoso paso entre el acontecimiento, su recuerdo y la escritura (sobra decirlo, de ese recuerdo de aquel acontecimiento).

407. DELEUZE, Gilles y GUATTARI: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (José Vázquez Pérez, trad.), Pre-textos, Valencia, 2002, p. 198.

408. MALAPARTE, Cruzio: *La piel*, (M. Bosch Barrett, trad.), Ediciones G.P., Barcelona, 1969, p. 168.

En 1982, la historiadora estadounidense Natalie Zemon Davis escribe el libro *El regreso de Martín Guerre*. Este trabajo estaba concebido como guión para una película *Le retour de Martin Guerre* del mismo año dirigida por Claude Carrière. Años más tarde, en 1993, Hollywood recupera la historia para producir *Sommersby* dirigida por Jon Amiel. Este ejemplo es paradigmático para un lector que toma entre sus manos un libro con supuestas pretensiones historiográficas y acaba leyendo una buena novela⁴⁰⁹. La historia está narrada, o más bien diríamos que vuelve a ser narrada, y por lo tanto debería estar cuantificada y analizada a partir de datos revisados y contrastados, según los parámetros de la historiografía de métodos empiristas. Pero esta forma “guionizada” de relatar la “Historia”, contempla los elementos propios de la acción de “contar historias”. Parece como si el guión de una película se convirtiera, por arte de la escritura, en elaboración de “Historia”. Incluso podemos sonsacar la pregunta que comienza a sobrevolar de forma sutil e ingenua este hecho: ¿es la historia el guión de una película? Dicho así, la pregunta se responde con un evidente no, pero sí parece que la escritura de la historia se ha adaptado a formas de materialización cultural, que forman parte de la construcción de las colectividades y de las subjetividades en cada momento concreto.

A partir de estas problemáticas tiene su aparición los métodos del llamado *giro narrativo*⁴¹⁰, que propician planteamientos teóricos y prácticos avalados e impulsados por dos deficiencias o agotamientos: primero, los argumentos generales, los grandes relatos⁴¹¹ se han terminado por secar; y segundo, la falta o la insuficiencia de las metáforas generales dominantes⁴¹².

En cierta forma, unas veces de modo implícito y otras de forma explícita, durante estas investigaciones se cae en la cuenta de que un testigo que declara lo hace para un público concreto en un momento específico. Por lo tanto habla en, y para, una determinada comunidad en un determinado contexto, con un idioma específico, con unas palabras delimitadas o con unas formas concretas. De este modo, el testigo es consciente que testifica para unos oídos y unos ojos que le son contemporáneos. Se podría ejemplificar cómo muchos testimonios de acontecimientos violentos no son atendidos hasta que se producen los suficientes cambios sociales, políticos, económicos que hacen posible la comunicación de los mismos. Por ejemplo el libro *Si esto es un hombre* de Primo Levi fue publicado en 1947, tan solo dos años después de que su autor fuese liberado de un campo de concentra-

409. AURELL, Jaume, *Ibidem.*, p. 131.

410. BERMEJO Berros, Jesús: *Hombre y pensamiento. El giro narrativo en Ciencias Sociales y Humanas*, Laberinto comunicación, Madrid, 2005.

411. Sobre los grandes relatos y el cambio de paradigma después de la Modernidad véase *La condición post-moderna: informe sobre el saber* (1979) del filósofo francés Jean-François Lyotard (1924-1998)

412. El estadounidense Stephen Pepper (1891-1972) propuso en 1942 el “Método de raíz metafórica”, donde propone que cada hipótesis del mundo proviene de una metáfora primitiva de base. “La metáfora es un recurso para dar cuenta de algo desconocido o mal conocido que se escapa por ello a una descripción adecuada”. Pepper propone seis metáforas raíz: animismo, misticismo, formismo, organicismo, mecanicismo, contextualismo. Véase PEPPER, Stephen C.: *World hypotheses: a study in evidence*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1970 (1942).

ción; en su primera edición tuvo una acogida muy fría⁴¹³.

Pero no es éste el aspecto que nos interesa subrayar en este apartado, sino más bien cómo las formas, los usos y los mecanismos del relato, junto con la tradición de la narrativa y sus circunstancias han envuelto el acto de dar testimonio, dicho en toda su amplitud, durante el siglo XX⁴¹⁴.

En este sentido, se podía afirmar que el testimonio (formal o informal) siempre se ha visto envuelto en los paradigmas históricos de cada momento. Por supuesto, en los años del resurgir del relato, el testimonio no fue impermeable a ese redescubrimiento y podríamos afirmar que se vio coloreado, inevitablemente, de la morfología (desde los años veinte se realizaron análisis funcionales del argumento de los relatos⁴¹⁵) y de las funciones⁴¹⁶ del relato, y también por los debates que surgieron al respecto⁴¹⁷.

Esta tesis no es el lugar idóneo para analizar lo incontable, e infinitamente diversos, que son los relatos producidos por las culturas del mundo. Pero sí es relevante dejar constancia de la posibilidad de que el relato inundará los “modos de recordar”. Cuando se recuerda y se relata unos acontecimientos se está elaborando, de alguna manera, una historia.

El relato se produce en la acción intencionada de narrar. Una narración es un resultado pero también una operación, es decir la narración es a la vez la “acción y efecto de narrar”⁴¹⁸. La narrativa se configura como un conglomerado de parámetros que forman parte no solo de la forma del relato, sino también el hecho de emitir y recibir lo narrado.

En 1979, tres años antes de que Natalie Zemon Davis trabajara en el guión de la película de Claude Carrière, el historiador Lawrence Stone (1919-1999) publica su libro *El pasado y el presente*, donde retoma la idea de la vuelta de la narración a la escritura de la historia, en confrontación con los grandes análisis y las montañas de datos, y afirma: “los historiadores siempre han contado relatos”⁴¹⁹.

Los recursos provenientes de los relatos siempre estuvieron ahí, solo que antes el punto de vista se había puesto en otras variables, como por ejemplo: rigurosas estadísticas, datos cuantitativos, documentos autenticados, entrevistas a testigos, o la mezcla de algunos de ellos o un compendio de todos.

Stone propone incorporar nuevas metodologías, y en su argumentación habla

413. ANISSIMOV, Myriam: *Primo Levi o la tragedia de un optimista*, Editorial Compluense, Madrid, 2001, p. 381.

414. Véase por ejemplo SUAREZ Sánchez, Elena: “Protagonismo del color en la narrativa de Calude Simon”, en *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, nº7, 1993, pp. 137-147.

415. Véase PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Ed. Akal, Madrid, 1985 (1928), p.5.

416. Oponiéndose a Propp están las propuestas del literato y filósofo ruso Mijaíl Bajtín (1895- 1975), que plantea la riqueza y la diversidad enorme de discursos. En BAJTÍN, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*, Siglo veintiuno editores, México DF, 2003 (1982) pp. 248-249.

417. Por ejemplo, existe una publicación titulada *Polémica Leví-Strauss y Vladimir Propp*, (José Martín Arancibia, trad.), editorial fundamentos, Madrid, 1972.

418. BERMEJO, J: *op. cit.*, p. 38.

419. STONE, Lawrence: *El pasado y el presente*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986 (1979), p. 95.

de la historia “narrativa” frente a la historia “estructural”. Se ocupa más de lo específico y concreto que de lo general y estadístico. Dicho con sus palabras:

*“La narrativa se entiende como la organización de cierto material según una secuencia ordenada cronológicamente, y como la disposición del contenido dentro de un relato único y coherente, si bien cabe la posibilidad de encontrar vertientes secundarias dentro de la trama.”*⁴²⁰

El lugar desde donde se trabaja en la construcción de los hechos pasados es una mesa de montaje, donde se realiza un trabajo minucioso de recogida de relatos que cuentan pequeños percances o incidentes. Teniendo en cuenta esta labor metódica, cabe la posibilidad de caer en la tentación de ceñir la atención solo a los datos más espectaculares. Porque, ante un caso extraordinario como la guerra, sería poco útil mirar sólo en la dirección de narrar aquello más sorprendente, polémico o escabroso.

Los documentos del pasado (sobre todo los referentes a la tragedia de la guerra) no deben ser leídos con la atracción propia que reclama para sí un testimonio “atípico” (la visión del asesinato, de la sangre, de la muerte), es decir, un testimonio que puede obnubilar con su relato. Más bien el testimonio da la oportunidad de prestar atención a la naturaleza y la composición de las palabras utilizadas por el testigo ocular. Y que más allá del deslumbramiento inaugural que provoca el fuego de los cañones, se trata de esperar que se desvanezca el humo de las explosiones para poder atender a las formas, a las pérdidas, a los olvidos.

De este modo, la narración hizo su desembarco en la historiografía, donde los esquemas del relato se apoderaron de su escritura. Al prestar atención a los relatos, se percibió las conciencias formales y los cánones concurrentes que entre ellos guardaban, estos descubrimientos, más tarde o más temprano, pusieron el foco en el modo en cómo se habían escrito y, por ende, en cómo se estaba escribiendo el pasado.

Los análisis estructurales del relato hicieron virar los intereses hacia los modos utilizados en la construcción de la historia. El acontecimiento se adapta al molde del relato, del mismo modo que el acontecimiento se adapta a las costuras de una pintura. Consiste, pues, en pensar que hay una correspondencia entre el acontecimiento y el esquema representativo. Es decir el esquema es, por un lado el conjunto de reglas más o menos generales utilizadas para realizar la interpretación, y por otro, un conjunto de representaciones en la memoria, donde el testimonio existe porque adopta la “forma” del esquema.

La representancia: entre persuadir y hacer creer

Escribe Paul Veyne que la historia es anecdótica, no obstante “*el historiador no es un coleccionista ni un esteta; no le interesa la belleza ni la singularidad. Sólo le interesa la verdad*”⁴²¹. La “verdad” de la composición, más o menos compleja, de la

420. STONE, L.; *op. cit.*, p. 95.

421. VEYNE, Paul: *Cómo se escribe la historia*. Foucault revoluciona la historia,

historia remendada de breves hechos, de pequeños chismes, de sucesos relevantes y de sucesos corrientes, en definitiva de infinidad de circunstancias entrelazadas arbitrariamente. La historia relatada como si de una novela se tratara, sólo que en el caso de la narración histórica, ésta no está predispuesta al divertimento y, a pesar de ello, no pierde valor. En este sentido existen novelas históricas, novelas que hacen referencia a algún periodo reconocible de la historia y, por contrario, también existen libros de historia, libros *novelizados* sobre acontecimientos históricos, libros ilustrados de historia o incluso existen multitud de trabajos en formato cómic que tratan sobre específicos acontecimientos históricos⁴²².

Por delante queda, y como nos recuerda Paul Ricoeur, que una cosa es una novela y otra muy distinta un libro de historia. La distinción se hace visible en el encuentro entre el escritor y el lector⁴²³. En ese pacto, anterior a la lectura, es donde se acuerdan y se *apalabran* los sentidos y los modos. Si el lector trata de imbuirse en una novela, éste debe hacer desaparecer su desconfianza hacia si lo que tiene delante es o no verdadero. Se puede dar el caso de que el lector deba transigir con que lo que le cuentan, a pesar de que todo pueda ser producto de la inventiva del escritor, o incluso que algunos trazos gruesos sí concuerden con documentos que podríamos llamar adjetivar como “fiables”. En principio, una novela está llena de fantasía y con grandes dosis de inventiva, circunstancias que están dentro de los parámetros del propio ejercicio literario. En cambio, “*al abrir el libro de historia, el lector espera entrar, guiado por la solidez de los archivos, en un mundo de acontecimientos que sucedieron realmente*”⁴²⁴. Es decir que el libro de historia predispone al lector a creer en aquello que lee como algo “real”, algo que tuvo lugar.

¿Podríamos aplicar esta distinción a algunas imágenes elaboradas por el arte que tienen su punto de partida en algún acontecimiento pasado? ¿Podríamos diferenciar dos claros relatos, el histórico y el novelesco, refiriéndonos a las imágenes provenientes de un acontecimiento? ¿Cuándo una imagen sobre un acontecimiento tiene sentido histórico? Es obvio que una imagen del arte contiene distintos aspectos discursivos entrelazados, que marcan así su sentido y su significación, pero ¿hay obras de arte donde su carácter más prominente sea la de “dar fe” de que algo ocurrió? Vuelve aquí un aspecto vertebral de esta tesis: la dimensión testimonial de un acontecimiento concreto en algunas propuestas artísticas.

Hemos empezado este apartado tratando de situar los márgenes, el continuo vaivén, el espacio entre la novela y el relato histórico, y si nos colocamos en este resbaladizo punto de partida, no es por otra razón que para situar nuestra investi-

(Joaquina Aguilar, trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 19.

422. Véase el punto “b.7 También el cómic” en los precedentes de esta tesis.

423. Sobre el papel del lector, oyente, espectador dice Hans Robert Gaus: “*La historia de la literatura, como el arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y las obras. Reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte solo se convierten en proceso histórico concreto cuando intervienen la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras*”. PUELLES Romero, Luis: *Mirar al que mira*, Abada Editores, Madrid, 2011, p. 16.

424. RICOEUR, Paul: *La Memoria, La Historia, El Olvido* (Agustín Neira, trad.), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p. 348.

Fig. 29 Robert Bresson, *Un condenado a muerte se ha escapado*, 1956 (Fotograma)



gación en la búsqueda de los instrumentos utilizados desde los productos culturales en la acción de *dar (a ver) testimonio* de una experiencia mediante los recursos que proveen los productos visuales⁴²⁵.

Anteriormente vimos cómo algunas de las producciones cinematográficas de Roberto Rossellini (véase el punto 1.3.1 de esta parte) fueron rodadas en escenarios reales de la Europa de la posguerra, a pocas semanas de las hostilidades, con edificios humeantes todavía y con el miedo en las caras de los extras utilizados. Pero, a pesar de todo, las historias de Rossellini son historias con guión, con diálogos escritos, y con actores que se veían representando, repitiendo, unas escenas que en parte habían experimentado en sus carnes pocas semanas antes. Películas que, como *Roma, ciudad abierta* (1945) o *Alemania año 0* (1948), ejemplifican el entrecruzamiento de los efectos ejercidos por las ficciones y los relatos verdaderos. Dicho de otra forma, ha sido habitual la “ficcionalización” y la “novelización” del relato histórico, pero también ha ocurrido en el otro sentido, ya que han proliferado en las producciones cinematográficas la inclusión de avisos del tipo de “basado en hechos reales”, que de algún modo anuncian que lo que vas a ver es un producto de ficción⁴²⁶, indicando que el “origen” es la realidad pero que, inevitablemente, esta realidad ha sufrido una transformación lingüística (la que sea) que siempre predispone a la sospecha.

Tomaremos como ejemplo el modo elegido por Robert Bresson para comenzar su película de 1956, *Un condenado a muerte se ha escapado* (fig. 29). Allí nos

425. Véase las nuevas problemáticas entre la historia de las imágenes y la historia del arte en MOXEY, K.: “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Estudios Visuales* N°1, CENDEAC, Murcia, 2003.

426. RICOEUR, P.: *op. cit.*, p. 350.

encontramos con unas palabras escritas (con caligrafía manual y firmada por él mismo) sobre el primer fotograma (una imagen de la cárcel vista desde fuera), que dice lo siguiente:

“Ésta es una historia real. La presento como es, sin ornamentos. Robert Bresson”.

Para después enseñarnos lo que parece una placa conmemorativa en una pared de la prisión donde se lee:

“En este lugar durante la ocupación alemana, sufrieron diez mil hombres, víctimas de los nazis. Siete mil sucumbieron”.

Mientras dicha placa está en pantalla, suena el *Kyrie* de la *Gran Misa en do menor K.427* de Mozart, sobra decir que es el primer, y nada desdeñable, ornamento. Más adelante vendrán otros, como la elección de primeros y claustrofóbicos planos, o el protagonismo de algunos de los ruidos de la cárcel (pasos, disparos de ejecuciones, campanas de la iglesia, etc.)

La predisposición de Robert Bresson a avisar al espectador que lo que va a ver es una película sin ornamentos convierte ese gesto en paradójico. Primero, se asume que habitualmente las producciones fílmicas tienen ornamentos, adornos, aderezos, decorados, es decir, que son una construcción. Segundo, con dicho aviso Bresson nos pone delante de una vuelta más del encuentro entre el espectador y una película que no tiene los elementos de una película. Y tercero, todo el montaje de imágenes, texto sobre impresionado y música se dan a la vez solapándose a la propia advertencia. En este sentido, se informa que la película que se dispone a empezar es una “historia real”, y por lo tanto fidedigna con unos hechos ocurridos en el pasado. Pero también es una película, con el atractivo propio del cine: encuadres, luces, planos, montaje, guión, etc. El director trata de halagar, de agasajar al espectador, proporcionándole todos los recursos a su alcance para seducir su mirada y conseguir su atención.

En su libro de 2003, *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricoeur nos presenta un término ubicado en cierta forma entre la seducción y la fiabilidad. Se trata de la “representancia” que el autor nos la presenta así:

“[la representancia] condensa en sí misma todas las expectativas, todas las exigencias y todas las aporías vinculadas a lo que se llama, por otra parte, la intención o la intencionalidad historiadora: designa la espera vinculada al conocimiento histórico de las construcciones del curso pasado de los acontecimientos”⁴²⁷.

Las construcciones del pasado con las que estamos trabajando están “formalizadas” como escritura y fundamentalmente como imágenes. Estos dos modos de presentación están vinculados a unas metodologías, procedimientos, instrumentos y a una tradición concreta, que tiene que ver con coordenadas temporales y espaciales. Por consiguiente, el primer gran problema que nos asalta cuando nos acercamos a algunas de estas formas es situar al lector (o espectador) en su encuentro con la elaboración que ha realizado un autor. Evidentemente la relación

427. RICOEUR, P.: *op. cit.*, p. 366.

es distinta al producirse intercambios diferentes entre el autor y lector, según si el punto de encuentro es una novela o un libro de historia. En el caso del encuentro con la ficción, el lector, dirigido por el autor, suspende toda pretensión de realidad fuera del texto, la realidad no sucede fuera del *corpus* lingüístico al que se enfrenta. En cambio cuando se trata de un libro de historia el lector toma como elementos que ocurrieron realmente a los personajes, acontecimientos o las variadas tramas. En este segundo caso el lector atiende ávido por saber lo que realmente sucedió.

Ricoeur se pregunta cómo satisface, o intenta satisfacer, el pacto originado de cualquier confluencia entre un lector/espectador con lo que se le presenta, ya sea ficción o realidad. Y se responde de dos maneras: la primera respuesta versa sobre lo incapaz, lo imposible, de la representación en su intento de culminarse, siempre es una construcción; y la segunda respuesta se encamina al problema entre la explicación y la representación que se usa. Es decir, Ricoeur propone lo que él mismo llama la “convicción robusta”⁴²⁸, dicho de otra manera, que a través de la escritura literaria (habla de tres caminos: lo narrativo, lo retórico y lo imaginativo) “llegue” al lector el trabajo del historiador:

*“El movimiento que arrastraba la explicación/compreensión hacia la representación literaria y todo el movimiento interno de la representación que desplazaba la legibilidad hacia la visibilidad”*⁴²⁹.

Pero volvamos otra vez al acuerdo entre el espectador y el hacedor de la imagen (entre el lector y el escritor). En la ficción el hacedor solicita un pacto para que aquello que el “lector” se encuentre en la lectura, no tenga ninguna correlación fuera del relato. En cambio la labor del historiador atiende primero a una comprensión del acontecimiento que aborda, segundo busca y presenta unas pruebas, para después construir la “forma” que presenta como la “escritura” de la historia.

En este sentido surge una pregunta sobre si las imágenes del arte, referidas a un acontecimiento pasado, consiguen del espectador una conexión con lo “ocurrido realmente”. Obviamente, al tratarse de una imagen ideada, elaborada e instalada en la plataforma-arte, el reclamo de la veracidad no es, probablemente, el único sentido, pero sí puede ser en determinadas propuestas el más preponderante.

Por ejemplo, en el verano de 1991, la artista francesa Sophie Ristelhueber (n. 1949) viaja a Kuwait algunos meses después de que acabara la guerra. Estando allí realiza la serie *Fait*, que consiste en fotografías a pie de campo y otras aéreas de las consecuencias de la guerra en el desierto. Desde el aire realizó imágenes de las huellas que habían dejado las hostilidades y los bombardeos. Con las fotografías cenitales consiguió un aspecto parecido a dibujos abstractos sobre el suelo.

También realizó fotografías a pie de campo. Son imágenes de extensiones enormes, como aquella donde no queda ni una sola copa de árbol (fig. 30). Su trabajo no es tanto una preocupación por mostrar el estado de los bosques después del conflicto, sino que con estas imágenes pone en cuestión la propia producción y circulación de ellas, profundizando en el tiempo suspendido sobre el espacio abierto y seco del desierto.

428. *Ibidem*, p. 368.

429. *Ibidem*.

Fig. 30 Sophie Ristelhueber, *Irak*, 2001 (Tríptico, impresiones de plata montado sobre aluminio). Fotografía tomada por el doctorando.



“Ristelhueber no fotografía directamente las acciones de guerra, sino ciertas huellas o cicatrices que, como la escritura, dichas acciones han dejado inscritas en la superficie del desierto. (...) El espacio sustituye al tiempo en la imagen.”⁴³⁰

Lo cierto es que cuando se presenta un acontecimiento como lenguaje, éste ha dejado de ser aquel hecho al que remite, y así pasa a ser otro acontecimiento distinto, en este caso, uno lingüístico. Y esta nueva forma o este nuevo acontecimiento, el de la representación, *tiene que ver* con la realidad, remonta en su dirección pero nunca llega a ella. No debemos olvidarnos, de la mano de Ricoeur, de realizar una invocación a la “dimensión testimonial del documento”:

“La fuerza del testimonio se expone precisamente en el corazón mismo de la prueba documental. Y no veo que uno pueda remontarse más allá de la triple declaración del testigo: 1) yo estaba allí; 2) Creedme; 3) Sino me creéis preguntad a algún otro”⁴³¹.

De esta forma, la imagen de un acontecimiento no sólo tiene el problema de la fidelidad, de lo verdadero, sino que presenta uno nuevo: descifrar el acontecimiento que ya no está, que ya ha pasado, que ya no existe, pero que queda una huella en forma de lenguaje que tiene conexiones fuera de él mismo, vínculos extra-lingüísticos con lo que una vez sí tuvo lugar.

“Dije alguna vez que no tenemos nada mejor que la memoria para asegurarnos de la realidad de nuestros recuerdos. Ahora decirnos: no tenemos nada mejor que el

430. ROUILLÉ, André: “Los tiempos del documento” en la revista *C Photo A cámara lenta*, (Quinta monografía del 2º ciclo), IvoryPress, Londres, 2012, p. 11.

431. *Ibidem*, p. 371.

*testimonio y la crítica al testimonio para acreditar la representación histórica del pasado*⁴³².

En principio el testimonio sirve como aval, es seguro, tiene garantías. A pesar de todas las deficiencias, defectos y problemas que hemos encontrado en la fase de registro de un acontecimiento, pero no cabe duda que su captura siempre conlleva unas expectativas. No tanto se habla de la representación mnemónica, sino de una representación histórica de presunta fidelidad. Lo que iba a ser una “réplica” del acontecimiento, acaba transformado en historia, y la historia, a su vez, se dirime entre los tortuosos caminos de la literatura, o de la pintura, o la fotografía, o el cine, etc. La “réplica” buscada es filtrada por los procedimientos, las reglas, y la tradición de dichas disciplinas que modifican su propia definición de copia.

En definitiva, nada tiene que ver el relato de la guerra con la guerra. Pero dejando en vilo una afirmación: *“la representación historiadora es la imagen presente de la cosa ausente”*⁴³³.

Pero entonces, y volviendo al inicio del apartado, si a la historia “le interesa la verdad”, ¿cómo podríamos entender esta verdad en la propuesta de Ricoeur? ¿La *representancia* es compatible con la verdad? Como ya hemos insinuado, la *representancia* es un sustituto, formulándose entre las bambalinas del binomio presencia y ausencia. No es tanto una imagen que contiene el acontecimiento tal y como pasó, sino que hace referencia a *“lo que ya no es, pero fue”*⁴³⁴. Es decir se trata de una prueba presente, de algo que ya es ausencia, de esta forma *“la cosa ausente se desdobra a su vez en desaparición y existencia en el pasado”*. La desaparición está formalizada en el testimonio, la existencia de éste evoca la existencia del acontecimiento pasado.

*“Las cosas pasadas están abolidas, pero nadie puede hacer que no hagan sitio (...) La vehemencia de la representación historiadora en cuanto representancia en nada se apoyaría sino en la posibilidad del “haber sido”*⁴³⁵.

Como sugerencia final de este apartado, hacemos notar que la palabra “réplica” también viene a significar “respuesta”, y en este caso, se entiende la respuesta como un argumento dado a la solicitud de una cuestión. De esta manera, los relatos o las imágenes de la guerra sí pueden formularse como contestación. Dar la réplica es (contra)decir, es afirmar lo que se niega o negar lo que se da por cierto. El relato o la imagen formulan réplicas, no al acontecimiento mismo sino entre ellos.

Los diferentes relatos de una misma escena de un campo de batalla se dan la réplica unos a otros y, como si fueran los peldaños de una escalera interminable, se pueden ir subiendo incansablemente. Pero desde las propuestas artísticas hemos visto que, en dicho campo, no tienen por qué aparecer los signos de la militarización, ni la superficie llena de cadáveres. Simplemente un campo de palmeras sin copa es un signo, como en el caso de Sophie Ristelhueber, de la desolación.

432. *Ibidem*, p. 372.

433. *Ibidem*, p. 374.

434. Relación de presunta adecuación entre la representación historiadora y el pasado. Aristóteles habla de *mnéme* para referirse al recuerdo, y de *eikón* para hablar de la imagen. *Ibidem*.

435. *Ibidem*, p. 372.

3.3 Volver a ver las imágenes con los ojos llenos de lágrimas

La historia no está, ni muchos menos, ni conclusa ni cerrada. El filósofo alemán Walter Benjamin (1982-1940) escribió sobre esta circunstancia a través de una carta de Horkheimer del 16 de marzo de 1937:

«La constatación de lo inconcluso es idealista si no se incorpora lo concluso. La injusticia pasada ha sucedido y está conclusa. Los golpeados han sido realmente golpeados (...) Quizás respecto a lo inconcluso exista una diferencia entre lo positivo y lo negativo, de modo que únicamente la injusticia, el horror y el dolor del pasado sean irreparables. La justicia practicada, las alegrías, las obras, poseen otra relación con el tiempo, pues su carácter positivo queda ampliamente negado por su caducidad. Esto es válido en primer lugar para la existencia individual, en la que no es la dicha, sino la desdicha, la que está marcada por la muerte». El correctivo a este planteamiento se encuentra en aquella consideración según la cual la historia no es solo una ciencia, sino no menos que una rememoración. Lo que la ciencia ha «establecido» puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso»⁴³⁶

En este extracto del *Libro de los pasajes*, Benjamin le atribuye a la disciplina histórica (con sus estructuras y metodologías) la oportunidad de aplicarle propiedades rememorativas.

La rememoración, que viene a significar “traer a la memoria”, actúa como un agitador de la quietud. En la primera frase se previene de desechar lo que él llama lo “concluso” y que después lo identifica con “lo establecido” por la historia. Parece lanzar un reclamo a recuperar los caminos que quedaron abiertos, atender a las historias truncadas, mirar a las posibilidades malgastadas. Aparentemente la historia se presenta conclusa, por lo tanto el dolor del pasado también lo debería de estar.

Para impedir la revisión de los acontecimientos trágicos se emplea la expresión “no conviene abrir las viejas heridas”, pero no se trata de abrir heridas, sino de ser conscientes de que las “heridas” quedaron abiertas en el diván del olvido, sin que nadie se preocupe de ellas. Sin embargo, esto no quiere decir que no sigan supurando angustia y desconsuelo por un duelo que nunca se produjo, injustamente relegado a los márgenes de la línea cronológica, y que dejó para el futuro los ojos cargados de lágrimas, circunstancia que impide ver con claridad. Se precisa deshacerse de la carga.

En 2012, Miguel Ángel Hernández-Navarro, publicó su libro *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, donde relata y enumera las prácticas que en la actualidad engloba a los artistas que entienden la historia como algo abierto, con posibilidad de ser retomado y transformado. Artistas que entienden que la historia se “visualiza a través de imágenes (...) que constituyen y transmiten la historia a través de lo material”⁴³⁷. Hernández-Navarro toma la idea de la

436. BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*, (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, trads.), Ediciones Akal, Madrid, 2005, p. 473.

437. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *Materializar el pasado. El artista como*

historia de Benjamin para hacer un recorrido por artistas que pretenden estar al corriente de los eventos sin esclarecer y que precisan ser iluminados, lo dice de la siguiente manera:

*“Hacer historia en cierta manera se parece mucho a solucionar el trauma y elaborar procesos de duelo, identificar los lugares de pérdida y resolver los problemas olvidados pero presentes.”*⁴³⁸

Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el artista actúa, desde la materialidad de sus resultados, al modo de un (especial) historiador. Un artista que revisa la pretensión “totémica” de la historia, para hablar desde los márgenes, desde las sombras, desde los puntos ciegos. Y retomar así las viejas heridas para, por lo menos, ver la causa del dolor y del tormento. Así, la guerra y su memoria se presentan como uno de los “campos” especialmente sensibles a su “recuperación”. Los conflictos bélicos están “armados” de complejas circunstancias que han viajado hasta el presente en forma de relaciones de convecinos, de familiares, de gente muy cercana entre sí. Un recorrido de ida y vuelta del presente al pasado, de lo individual a lo colectivo, de lo global a lo local. En esta empresa, las imágenes se presentan como instrumentos fundamentales para el entendimiento del pasado. Walter Benjamin afirmaba que *“la historia se descompone en imágenes, no en historias o relatos”*, su propuesta es volver a ellas, trabajar con ellas, “sanar” con ellas.

Con Benjamin, las imágenes tienen tanta importancia en la materialidad del conocimiento, como en el método usado para tratar de conocer. La historia se puede “desbaratar” en imágenes, y éstas tienen la posibilidad de ser transmitidas. La visualidad del pensamiento está tanto en la formalidad del conocimiento como en su uso, es decir, contemplándolas como mediadoras. Pareciera que estas tres dimensiones de la imagen (formalización, acción y transmisión) configuran lo que el propio Benjamin llamó: imágenes dialécticas⁴³⁹.

Se podría avanzar, de la mano de Hernández-Navarro⁴⁴⁰, tres sentidos o tres dimensiones:

1. La primera dimensión es el pasado, el recuerdo, que aparece de pronto, solapando tiempos, haciendo coincidir formas y palabras, superponiendo como en un palimpsesto capas de momentos diferentes junto a capas de memoria propia con recuerdos singulares. Tiene que ver con procesos cognitivos que se emprenden en el momento de la percepción.
2. En la segunda dimensión la imagen dialéctica se transforma en mercancía, se vuelve materia. La imagen entra en otra fase que deviene en atraer reflexiones a cerca de su configuración. La imagen, no sólo en cuanto contenido, sino también en cuanto imagen.
3. Y en una tercera dimensión, Benjamín propone el montaje como modo de presentación, de hacerlo público.

Reduciéndolo, tendríamos: imagen-pensamiento, imagen-materia e imagen-

historiador (benjaminiano), Micromegas, Murcia, 2012, p. 17.

438. *Ibidem*, p. 79.

439. Véase el capítulo “Imágenes dialécticas” en *Ibidem*, pp. 57-67.

440. *Ibidem*, p. 59.

escritura. Es decir tres instantes solapados: recuperar el momento captado, elaborar el objeto material y comunicarlo. Es decir, un entramado de lo inmaterial, junto con lo material y los canales de transmisión. Sin posibilidad de darse por separado, a veces debilitando un nivel en *pro* de otro. En definitiva, un entramado de distintas temporalidades que conjugan en una “*activación del pasado latente*”⁴⁴¹. Un solapamiento que se observa con más claridad si tratamos a la imagen dialéctica dentro de los tres procesos generales de constitución: los cognitivos, los productivos y los comunicativos. No cabe duda que ninguno de ellos es independiente totalmente de los otros, sino que se acompañan, se necesitan.

Existe en el texto de Hernández-Navarro un interés por desentrañar las alternativas miradas a la coordenada tiempo, mirar a “contrapelo” la línea cronológica, que siempre avanza. Hay una necesidad de hacerla cortocircuitar, de pararla, de hacerla saltar por los aires. Las imágenes del ver, tienen un “*tiempo-ahora*”, la elaboración de la materia conlleva una “*condensación*”, y el flujo comunicativo se aprovecha de la “*constelación*” de la multiplicidad, de la simultaneidad, del montaje. Y es en este momento complejo que conviene tener todo a punto y estar alerta. “*Cuando todo se da la mano, la imagen dialéctica aparece en su sentido redentor*”⁴⁴². En una frase resumen diríamos: “estar atentos a una constelación que condensa un ahora”. Este estado de atención, de estar alerta, es la característica principal que se adquiere cuando “*uno se está jugando la vida, cuando uno está ante un peligro*”⁴⁴³.

Rememorar no depende del intento de entender y conocer las cosas “tal y como fueron” sino más bien es una forma de adquirir el recuerdo “*tal y como éste relumbra en un instante de peligro*”⁴⁴⁴. Y la amenaza, como es sabido, no es únicamente las bombas que caen desde un bombardero, sino que el riesgo está en no volver nunca a las posibilidades forzosamente abandonadas, a los caminos cortados por la injusticia y la opresión, a los comienzos omitidos, a los desaparecidos olvidados, a los muertos sin nombre ni epitafio, así lo escribe Hernández-Navarro:

*“El peligro es que el pasado que no fue vuelva a no ser. Que se quede en el ámbito de lo posible. Que los muertos vuelvan a morir. Que los sueños vuelvan a ser sueños. Que nada cambie. Que todo siga igual. Esto es la catástrofe”*⁴⁴⁵.

El pasado no está concluido, se actualiza y re-actualiza en cada momento presente. Nunca el pasado es para siempre tal cual lo conocemos. Y la imagen puede ser el destello. El testigo contiene estos fogonazos que hagan salir del letargo los hechos arrinconados.

*“La historia debe ser ganada en cada momento. No se puede ganar o hacer de una vez y para siempre”*⁴⁴⁶.

441. *Ibidem*, p. 60.

442. *Ibidem*.

443. *Ibidem*, p. 61.

444. *Ibidem*, pp. 61-62.

445. *Ibidem*, p. 62.

446. *Ibidem*, p. 63.

La historia sin resguardo a futuros cuestionamientos de los presentes que quedan por venir.

Siempre habrá un testigo más que aún no ha hablado, un testimonio materializado en un papel escondido en el fondo de una vieja caja, y que al encontrarse, interrumpe la linealidad, se descabalgua del renglón de la historiografía. Una imagen donde se convierte en un “fogonazo del conocimiento”⁴⁴⁷. La imagen dialéctica se presenta como una solidificación de “los tiempos líquidos”⁴⁴⁸, que diría Zygmunt Bauman, y consistiría en un endurecimiento de diversas y complejas tensiones, una materialización, pero también desde el punto de vista del tiempo, es una parada, un reposo, donde se dan lugar las fuerzas y las contra-fuerzas que intervienen en este acontecimiento nuevo que consiste en estar en presencia de un objeto que tiende a remontarse en el tiempo.

En resumen, la imagen mental (ver) sumada a la imagen material (ver) y sumada a la imagen comunicativa (ver), nos situarían en el entorno de una activación de los acontecimientos latentes. El testigo se autodefine como tal, y pide fe en sus palabras, que le creamos, a cambio de darnos su mirada, su gesto y su pensamiento.

*“Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos brutales o delicados; los pensamientos inadecuados o sublimes (...)”*⁴⁴⁹.

El testigo que declara con imágenes nos coloca en la posición de quien busca la verdad a través de la boca de otro, a pesar de la insuperable niebla de sospecha, el declarante abre, con su manifestación, un campo de reflexión, sin importar (demasiado) si las cosas que cuenta son verdaderas o falsas. Ante a las pruebas (en forma de imágenes) el oyente se pone “en guardia”, interroga y cuestiona, es decir, entra en un proceso de activación lo que tiene delante, “frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez”⁴⁵⁰.

Los ojos están llenos de lágrimas, y la visión a través de ellos es defectuosa y distorsionada. Sin embargo, entre la celosía doliente, éstos consiguen ver un atisbo de sombras, pero ver, al fin y al cabo.

447. *Ibidem*, p. 65.

448. Véase BAUMAN, Zygmunt: *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Ensayo Tusquets, 2ª Edición, Barcelona, 2009.

449. DIDI-HUBERMAN, George: “Cómo abrir los ojos” en FAROCKI, Harun: *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra Editora, Buenos Aires (Argentina), 2013, pp. 13-14.

450. *Ibidem*, p. 14.

Parte III:

Los testimonios.

Comparativa entre los períodos 1961-2000 y 2001-2011

Capítulo 1. 1961-2000: La propagación de los testimonios

1.1 El testimonio como material constructivo

1.1.1 La demanda de testimonios (el juicio a Adolf Eichmann).

A comienzos de la década de los sesenta tuvo lugar en Jerusalén el juicio al oficial nazi Adolf Eichmann. El proceso comenzó el 11 de abril de 1961 y finalizó el 15 de diciembre de 1961. Este juicio se caracterizó por la llamada masiva de testigos al estrado, hecho que aumentó exponencialmente el interés por el testigo y su relato. Este caso llevó a Annette Wieviorka a denominar esta época como *La era del testigo*. El pistoletazo de salida de la urgencia de escuchar a los testigos, coincide con la necesidad de hacer emerger las voces de los sobrevivientes de los campos de concentración y exterminio nazis surgidos durante la Segunda Guerra Mundial. En comparación de lo sucedido en los Juicios de Núremberg, entre 1945 y 1946, el uso de los testimonios aumentó considerablemente, abriendo su uso y contribuyendo a la construcción de la identidad social de los supervivientes¹.

En abril de 1961, Hannah Arendt (1906-1975) asiste como reportera de *The New Yorker* al proceso de Eichmann. Y dos años después, en 1963, se publica la primera edición de su libro *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*. Para Arendt, ser testigo significa haber estado “dentro” del acontecimiento, por lo tanto, éste puede (y debe) narrar su historia. Su rol es el de historiador-narrador-garante de aquello que presenció. No obstante, en muchos casos, este testigo debe esperar a adquirir la oportuna perspectiva histórica. En el apartado 14 del libro de Arendt, titulado “Los testigos y las restantes pruebas”, Arendt detalla cómo sesenta y dos sesiones, de las ciento veintiuna que duró el juicio, fueron dedicadas a interrogar y a escuchar a más de cien testigos de la acusación (noven-

1. PERIS Blanes, Jaume: *La voz imposible. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2005, p.136.

ta eran supervivientes del cautiverio nazi), entre los muchos que se presentaron voluntarios. Sobre este aspecto Arendt vendría a afirmar que hubiera sido mejor hacer hablar a aquéllos que no se presentaron voluntariamente.

Como ejemplo, en una de las sesiones el fiscal pidió la presencia como testigo del escritor que se hacía llamar K-Zetnik², y procedió a interrogarle. Éste comenzó con un discurso sobre el peso de llevar este nombre, transcribe Arendt las palabras del testigo: “*lo llevaré hasta que el mundo despierte tras la crucifixión de una nación... como la humanidad se levantó tras la crucifixión del hombre*”³ para después hablar con términos astrológicos, dando un testimonio cargado de palabras grandilocuentes del tipo de un “*poder no natural superior al de la naturaleza*”. Este testigo fue interrumpido por el fiscal, momento que aprovechó el presidente de la sala para pedirle que atendiera sólo a lo que se le preguntaba; el testigo (probablemente) se sintió golpeado en sus sentimientos y se desmayó, terminando así su testimonio.

Como dice Arendt, casi todos ellos eran “*testigos ambientales*”, es decir testigos que no estuvieron en los escenarios concretos de los hechos que se juzgaban en aquel juicio: los hechos concretos delictivos en los que había participado la persona de Adolf Eichmann. Pareciera como si la escucha de los testigos formara parte del intento de reconstrucción del ambiente, de la atmósfera general del momento, independientemente de lo ocurrido en uno u otro campo, en una u otra ciudad, en uno u otro tren. Se intenta poner sobre la mesa cuáles fueron las circunstancias, cómo se formó el magma que propició los hechos que ahora se tratan ante un tribunal de justicia, que debe tomar una decisión sobre las consecuencias jurídicas que conllevan los actos de una persona individual.

A pesar del elevado número de testigos, su papel en el proceso no fue muy relevante, por un lado, rara vez la defensa les preguntó, y por otro lado, la sentencia no se amparó en estas pruebas testificales, a no ser que éstas estuvieran apoyadas, corroboradas y confirmadas por otras pruebas documentales⁴.

En cierto modo, se trataba de construir lo que ya sólo se puede reconstruir, y la reconstrucción siempre será una actualización. Un testigo en un juicio actualiza su relato, lo llena de elementos nuevos, transformados, retocados, *estetizados*, menguados o editados que se han ido adosando a los recuerdos desde que tuvo lugar la experiencia del acontecimiento hasta la declaración de los mismos.

A juicio se llevaba un acontecimiento que se caracterizaba por los intentos que hubo por borrar hasta la última de las huellas. Se inventaron todo tipo de artilugios para la borradura: hornos, máquinas trituradoras de huesos, fosas mortuorias, lanzallamas, bombas, hogueras en pozos, etc. Pero, a pesar de ello, cuando se levante la nube de polvo y ceniza, allí detrás del olvido, sucederá que sigue vivo el último hombre. Escribe Arendt:

“Las bolsas de olvido no existen. Ninguna obra humana es perfecta, y, por otra parte,

2. Su nombre era Yehiel De-Nur, Dinoor o Dinur. Por cierto, el término K-Zetnik se utilizaba para denominar a los internos en el argot de los campos de concentración.

3. ARENDT, Hannah: *Eichmann de Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*, (Carlos Ribalta, trad.), Lumen, Barcelona, 2003.

4. *Ibídem*, p. 125.

*hay en el mundo demasiada gente para que el olvido sea posible. Siempre quedará un hombre vivo para contar la historia*⁵.

Lo sucedido a partir de la Segunda Guerra Mundial deja un panorama donde se trata de recuperar la voz de los que han perdido algo más que el habla. La vieja memoria del testigo⁶, la voz de los vencidos, de las víctimas, de los exiliados, de los deportados, y de los confinados en cualquiera de sus variantes. En este sentido Françoise Hartog afirma que “*El testigo de nuestros días es una víctima, o el descendiente de una víctima*”⁷. Y desde este lugar, el testigo-víctima se concibe como autoridad, el foco de lo auténtico y verdadero ilumina su discurso “*de allí el riesgo de confundirnos entre autenticidad y verdad*”⁸. Pero en ocasiones la autenticidad y la verdad⁹ no tienen nada que ver ni con la fiabilidad, ni con la exactitud, ni con la prueba.

En palabras de Jaume Peris Blanes, a partir del juicio de Eichmann, el testimonio ocupó dos estrategias: por una parte, la de la ejemplaridad; por otra parte, el valor terapéutico¹⁰. La ejemplaridad consistió en llamar al mayor número de testigos para que entre todas las voces se fuera construyendo el relato. El amontonamiento de historias alrededor del horror debía llegar al corazón, buscando la compasión y la empatía. El escuchante de esos testimonios debía ponerse en la piel de los testigos, revivir lo que ellos vivieron, meterse en sus zapatos, hacer un ejercicio de identificación con el testigo. Para ello el desfile de testimonios debían conformar un amplio proceso de acto de contrición que apelase a la moral. En palabras de Wieviorka:

*“La inmediatez de los relatos en primera persona se comporta como el fuego en el interior de la cámara refrigerada de la historia”*¹¹

El testigo de este juicio también tenía la posibilidad de soltar la angustia contenida, como si el proceso de testificación tuviera un valor terapéutico que sirviera tanto para el testigo y su relato, como para el promotor y puesta en escena del testigo. Así, a partir de los años sesenta del s. XX, se enfrentaba el calor del testimonio a la rigidez de la historia. El testigo tiene la oportunidad de hablar en primera persona, sin intermediarios ni intérpretes. La posición cruzada y subjetiva de los testigos constituía un tejido discursivo que conformaba el material que sirviera para la reconstrucción, más que para el juicio propiamente dicho.

“La liberación de la palabra de los testigos ha creado una demanda social del

5. *Ibidem*, p. 140.

6. “Vieja” es un adjetivo retórico que refuerza la idea de debilidad y de cansancio del sustantivo memoria. Esta fórmula ha sido usada en el título del texto de Jaume Peris: “*La vieja memoria del testigo: a propósito del uso de los testimonios en los documentales contemporáneos sobre la guerra civil*”, en *Espéculo*. Revista de estudios literarios, UCM, 2009.

7. HARTOG, F.: *op. cit.*, p. 27.

8. *Ibidem*.

9. Sobre la verdad fáctica y el dilema de la verdad (en el periodismo) véase ARENDT, Hannah, *Entre el pasado y el futuro: Ocho ensayos sobre la reflexión política*, Ed. Península, Barcelona, 1996.

10. PERIS Blanes: *op. cit.*, p. 136.

11. Wieviorka citada en *Ibidem*, p. 139.

*testimonio*¹². De este modo la experiencia de los campos entró en la necesidad de ser transmitida, dicho de otro modo, estos relatos debían estar constantemente en el canal, a disposición de cualquier escuchante. El testimonio se convierte en información, y el testigo ocupa su lugar dentro de la comunidad como un superviviente, provocando una demanda de voces subjetivas en primera persona. En estos años, y es parte del recorrido que hace Wieviorka en su texto, la llegada exponencial de la oferta de voces de testigos oculares desembarca en la industria cultural y mediática que, preocupada en demasiadas ocasiones por los índices de audiencia y la repercusión de beneficios, toma de forma desmedida esta necesidad social y acaba por sustituir al acontecimiento al que se refiere.

1.1.2 Las palabras (con)tienen historia(s)

A comienzos de los años cincuenta del siglo XX, unos años antes que tuviera lugar el acontecimiento del Juicio de Eichmann, Gustav Bergmann pone nombre al paso por el cual se considera que el lenguaje constituye la realidad, lo que supone una alteración fundamental en la evolución del pensamiento del siglo XX, lo denominó el "*Linguistic Turn*"¹³ (el giro lingüístico).

A pesar de la dificultad, y del tratamiento limitado que le daremos, sí nos parece conveniente traerlo a colación porque la intuición, en forma de hipótesis, nos ha llevado a pensar en la posibilidad de que, como nos parece que no puede ser de otro modo, los métodos y los resultados de este horizonte teórico sumergieron el pensamiento en sus problemáticas, llegadas desde la lingüística a la filosofía y, más tarde, a las demás ciencias sociales y a las prácticas artísticas.

Sucede que, a partir de mediados del s. XX, se contraponen las formas de la narrativa¹⁴ a las pretensiones positivistas dadas anteriormente. Desde dichos supuestos positivistas, la historia se configuraba desde un cúmulo de datos recogidos y analizados con métodos empíricos, datos que procedían de una investigación que trataba de encontrar unos resultados objetivos que describieran, de modo preciso, una concepción objetiva del mundo. Las palabras utilizadas para explicar los referentes del mundo eran palabras "*verdaderas*"¹⁵. La palabra (limpia, sin contaminar) servía para la descripción de las cosas, es el método empírico de aprehender el mundo. Por otro lado, se suponía que el investigador intervendrá como un

12. Wieviorka citada en *Ibidem*, p. 140.

13. Expresión propuesta por el filósofo austriaco Gustav Bergmann (1906-1987) en 1964, y utilizada por el también filósofo estadounidense Richard Rorty (1931-2007) para el título de una compilación de ensayos suyos en 1967. A mediados de los años sesenta y durante los años setenta del s. XX, se dieron dos sucesos determinantes que modificaron la inercia historiográfica y la vincularon estrechamente con la filosofía: por un lado el "linguistic turn" (el giro lingüístico), y por otro la incorporación de los postulados de algunos filósofos como Michel Foucault, Hans Georg Gadamer, Jacques Derridá, entre otros. Véase AURELL, Jaume: *La escritura de la memoria: de los positivismos a los postmodernismos*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005, p. 120-130.

14. Véase el trabajo de BERMEJO Berros, Jesús: *Hombre y pensamiento. El giro narrativo en Ciencias Sociales y Humanas*, Laberinto comunicación, Madrid, 2005.

15. *Ibidem*, p. 22.

mero agente, sin que los filtros ideológicos intervinieran en ningún momento de su investigación.

Frente a este modelo, el “giro lingüístico” atiende a la polisemia de las enunciaciones, indagando en los diferentes sentidos, también tiene en cuenta la dependencia contextual, y la propia subjetividad del emisor¹⁶. Por lo tanto, el testimonio no se entiende como un dato riguroso y exacto; paradójicamente, ésta es su eficacia.

La ciencia siempre había compartimentado, en términos metodológicos y de relevancia, por un lado el contenido y por otro la forma. La aspiración a lo sustancial se encontraba en el objeto de representación. Y la forma, el lenguaje, simplemente era el vehículo que nos conduce a dicho propósito. Por lo tanto las palabras que construyen la argumentación tenían un protagonismo secundario. Lo importante se encontraba en el contenido y no tanto en la forma adoptada, descriptiva o explicativa, con que se presentaba ante la comunidad.

En este sentido, ya en 1916 se publica desde los postulados del estructuralismo, y a modo de obra póstuma, *Curso de lingüística general*, del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), donde se aborda la estructura del lenguaje de una manera completamente distinta:

“Los signos de que se compone la lengua no son abstracciones, sino objetos reales; esos signos y sus relaciones son los que estudia la lingüística y se les puede llamar entidades concretas de esta ciencia”¹⁷.

Siendo el significado y el significante las dos caras de una misma cosa, esta llamada de atención sobre los signos del lenguaje, allá por los años diez del siglo XX, funcionaron como un reclamo teórico hacia los posteriores análisis de texto como objeto dotado de codificación estructural propia.

Será definitivamente durante los años sesenta del siglo XX, cuando se acometió la exploración del lenguaje y sus vínculos con los significantes reales¹⁸. Se configura un contexto epistemológico que parte del postulado de que el hombre no usa el lenguaje para comunicar sus pensamientos, sino que la acción de pensar del hombre está supeditada y condicionada irremediablemente por el lenguaje. Esta mirada radical hacia la retórica revierte los contrapesos de importancia y pone al lenguaje, y a la crítica retórico-literaria, en una posición novedosa respecto a los contenidos. En términos generales, en esta década se produce un encuentro entre la historia, la antropología cultural y la lingüística. Este contexto académico poco a poco alcanzó e inundó las ciencias sociales. Su principal baza consistía en permitir un lugar privilegiado a los signos lingüísticos. Escribe George Steiner:

16. Brevemente lo tomamos del texto de BERMEJO Berros, Jesús, *Ibidem*, pp. 22-23.

17. Así inicia su texto Saussure de 1916. En ALONSO-CORTÉS, Ángel: *Lingüística*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 105.

18. En 1953 se publica *Las investigaciones filosóficas* donde el filósofo de origen austriaco y nacionalizado británico Ludwig Wittgenstein (1869-1951) desarrolla su teoría de “los juegos del lenguaje”, donde en términos generales propone que el lenguaje ya no es una expresión del conocimiento sino al revés: el pensamiento es la interiorización de la palabra y el significado se produce por el uso.

*“El mundo es un inmenso alfabeto. La realidad física, los hechos de la historia, todas las cosas creadas por los hombres, son –por así decirlo– sílabas de un mensaje incesante”*¹⁹.

Esta toma de posición asume que el lenguaje es concomitante al mundo expresado por él, lo hace comprensible configurándolo desde las propias reglas de significado²⁰. Por lo tanto, y como escribe Hans-Georg Gadamer, los signos lingüísticos permiten la formación de un discurso dentro de una determinada sociedad, él lo dice de la siguiente manera:

*“«La» palabra no es sólo la palabra individual, el singular de «las» palabras que, unidas, forman el discurso. La expresión está vinculada más bien con un uso lingüístico, según el cual «las palabras» tienen un significado colectivo e implica una relación social”*²¹.

El lenguaje se está “enmarcando” en las convenciones sociales. Los signos lingüísticos están anudados a unas determinadas concordancias de la sociedad en la que se usa, que no sólo forman parte de ella sino que la configuran en sí misma, temporal y espacialmente. Por consiguiente, las convenciones particulares dadas en una comunidad y no en otra, en un tiempo y no en otro, alejan la idea de objetividad que se reclama para escribir, por ejemplo, la historia. Se presenta una cierta imposibilidad de transmitir “epistolarmente” la narración de los acontecimientos, ya que los documentos que nos llegan del pasado en forma de textos históricos, van a ser leídos por sociedades distintas a quienes los escribieron.

De este modo los significantes están convenidos, consensuados, pero son los significados los que se ajustan para habitar dentro de ellos²². Los significados subsisten enfrascados y codificados dentro de las leyes del lenguaje. En la década de los sesenta se toma conciencia de la existencia de la codificación del lenguaje. Es un momento donde se trata de hacer un esfuerzo por descodificarlo o “deconstruirlo”²³, con la intención de conocer sus mecanismos y articulación.

Resulta destacable que, coincidiendo con el juicio a Eichmann, donde *lo verdadero* se presenta conformado como una trama de discursos individuales, se ponga el ojo definitivamente en los significantes, en los continentes, en *la forma de darse* de los significados. Pero, ¿qué influencia tuvo este nuevo paradigma en la elaboración de propuestas artísticas?

19. STEINER, George: *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*, Siruela, Madrid, 2002 (1968), p. 42.

20. Grabielle M. Spiegel citado en AURELL, J.: *op. cit.*, p. 124.

21. GADAMER, Hans-Georg: *Arte y verdad de la palabra*, (José Francisco Zúñiga García, trad.), Espasa Libros, Barcelona, 2012, p. 15.

22. AURELL, J.: *op. cit.*, p. 125.

23. El principal responsable estas propuestas es el filósofo francés de origen argelino Jacques Derrida (1930-2004). En su trabajo *De la gramatología*, publicado en 1967, propone privilegiar el artefacto literario (el texto) frente al contenido, las menciones, las referencias y los argumentos (el contexto). Véase DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 2005 (1967), p. 12.

1.2 El caso de la guerra del Vietnam

1.2.1 La transmisión masiva. La guerra televisada

“Abrigamos grandes temores respecto al futuro inmediato porque hemos sufrido una horrenda experiencia en el pasado inmediato. Y la impresión que esta experiencia ha dejado en nuestros espíritus es, desde luego, aterradora”²⁴.

Arnold J. Toynbee, *Guerra y civilización*

“Descubrí en fin la realidad del acontecimiento (...) acontecimiento que nos hace haciéndose acción”²⁵.

Jean Paul Sartre

Ante la pregunta ¿qué es un acontecimiento?²⁶ Deleuze apunta a la naturaleza múltiple de éste:

“Un acontecimiento no sólo es «un hombre aplastado»: la gran pirámide es un acontecimiento, y su duración durante una hora, treinta minutos..., un paso de la Naturaleza, o un paso de Dios, una mirada de Dios. ¿Cuáles son las condiciones de un acontecimiento, para que todo sea acontecimiento? El acontecimiento se produce en el caos, en una multiplicidad caótica, a condición de que intervenga una especie de criba”²⁷.

El acontecimiento ha dejado de ser totémico y único, y ahora, se entiende como una cadena infinita de movimientos que, unidos unos con otros, se extiende inundando nuestra cotidianidad. Explica Deleuze que el acontecimiento es una extensión y una vibración. Es extensión porque se unen unos con otros, se solapan, comparten partes, el final de uno es, a la vez, el inicio de otro. Y es una vibración si se entiende éste como:

“Una infinidad de armónicos o de submúltiplos, como una onda sonora, una onda luminosa, o incluso una parte del espacio cada vez más pequeña durante una duración cada vez más pequeña”²⁸.

Esta extensión y vibración llega, en parte, a través de los media. En los años sesenta el televisor sustituyó al aparato de radio como el principal electrodoméstico de la casa. Las noticias llegaban directamente al calor del salón donde confortables

24. TOYNBEE, Arnold J.: *Guerra y civilización*, Alianza / Emecé, Madrid, 1976 (1952), p. 13.

25. Cita encontrada en BELLO, Eduardo: *De Saetre a Merleau-Ponty: dialéctica de la libertad y el sentido*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1979, p. 150.

26. Pregunta cuya respuesta excede las pretensiones de estas investigaciones.

27. DELEUZE, G.: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, (José Vázquez y Umbelina Larraceta, trads.), Paidós Studio básica, Barcelona, 1989, p. 101.

28. *Ibidem*, pp. 102-103.

sillones proporcionaban un cómodo punto de vista desde donde ver asépticamente los acontecimientos que ocurrían en el mundo. Susan George cita al sociólogo Herbert Schiller que a su vez cita un pasaje de la película de 1997, escrita por Larry Gelbert y dirigida por Stephen Surjik, *Weapons of Mass Distraction* (Armas de Distracción Masivas):

*“Los ejecutivos de las tabacaleras sólo son un peligro para los fumadores, pero todos nos fumamos las noticias. Todos nos tragamos el humo de la televisión. Todos nos apuntamos a la opinión que nos están transmitiendo esos tipos. Ellos son mucho más peligrosos”*²⁹.

La metáfora de las noticias presentadas como tabaco seco, prensado y prendido que inundan nuestros pulmones de la atención y la reflexión con humo informativo, se podría continuar con el paralelismo que ese humo impregna de oscuridad los bronquios y además produce adicción. El consumo rápido, la suciedad cubriente y el hábito incontrolable de la avidez de noticias, podrían ser características del mundo informativo que se empezaba a vivir en la década de los sesenta del siglo XX. La historia se escribe día a día en las rotativas de los periódicos, en las agencias y en las redacciones de las radios y de las televisiones.

La comunicación de masas genera artificialmente demandas para después poder darle respuestas. Los medios provocan una necesidad que ellos mismos se encargan de saciar. La televisión en los años sesenta del siglo XX empieza a inundar las casas de imágenes testimoniales de lugares remotos. La industria audiovisual coloca delante de los ojos de millones de potenciales espectadores un producto industrial des-localizado, del cual es difícil saber su referente³⁰.

¿Cómo testimoniar la experiencia de haber visto caer una bomba en televisión? ¿Cómo testimoniar sus consecuencias? Y sobre todo, ¿qué efecto pueden tener estos testimonios en quienes no vivieron tan terrible acontecimiento?

En 1965, EEUU tenía desplegados a más de quinientos mil hombres en la guerra de Vietnam. Una guerra que dura desde 1959 a 1975. Una guerra demasiado larga como para perderla, y también demasiado larga como para ganarla. La motivación de la sociedad, durante el tiempo en que se suceden las hostilidades, cae en picado, y los medios de comunicación se niegan a aceptar las consignas que el gobierno quiere imponer. La prensa no esconde el conflicto ni sus particularidades, la guerra de Vietnam llega todos los días a los rotativos de prensa: la injusta actitud norteamericana, las ejecuciones masivas, la aniquilación de comunidades enteras, el uso de bombas de *napalm* y otros abusos por parte de algunos miembros del ejército estadounidense que fueron llevados a los noticiarios en su propio país³¹.

29. GEORGE, Susan: “La fabricación del sentido común (o hegemonía para principiantes)” en VANAİK, Achin (Editor): *Casus Belli: Cómo los Estados Unidos venden la guerra*, (Beatriz Martínez Ruiz, trad.), TNI (Transnational Institute), 2010 p. 74.

30. MUÑOZ, Blanca: *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*, editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 389.

31. VVAA: *Sur y comunicación: una nueva cultura de la información*, Icaria, Medicus Mundi Ed., p. 18.

La guerra del Vietnam fue un hecho filmado, grabado para la televisión y ofrecido en diferido. Las grabaciones viajaban desde el país del sudeste asiático a las redacciones de los medios de comunicación, las informaciones tardaban horas en ser difundidas³². El ejército tenía desplegados periodistas, fotógrafos y cámaras. Los soldados con acreditación de prensa tenían automáticamente rango de oficial.

Dentro de suelo estadounidense las protestas contra la guerra fue ampliándose cada día. La opinión en contra de las intervenciones militares crecía, a pesar de que Nixon, en noviembre de 1969, llamaba a los que no estaban en las visibles protestas la “*mayoría silenciosa*”³³ (insinuando que las protestas en contra eran sólo ruido, que la mayoría apoyaba sus políticas en el país asiático).

Muchos artistas se sumaron a la ascendente crítica a partir de aquellas imágenes que llegaban desde el país surasiático. Las informaciones de lo que allí pasaba se multiplicaron, los relatos se propagaron, y para ello la televisión fue un volcán que expulsaba material visual diariamente.

El televisor contiene la fuerza de reunir en torno a él a grupos de personas *para ver*, dispuestas a abrir los ojos y ver lo que ofrece. En él se concentran las miradas ante las imágenes que se aparecen allí, imágenes que comparten espacio con el resto de enseres de la casa y tienen la condición de estar siempre disponibles, sólo hay que encender el aparato y se invoca infaliblemente al torrente de imágenes.

En el texto “Televisión (un discurso)”³⁴ del artista François Bucher, se propone una historia de la televisión y del cine como dos paradigmas que van más allá de las salas de proyección o de los cuartos de estar. La televisión “*programa realidad*”. La “programación” de la televisión, sustituye a la “producción” cinematográfica. La televisión, intrínsecamente, se postula como “no ficción”. Como si las imágenes estuvieran ahí de forma espontánea y utilizables. Son imágenes disponibles para un espectador que, en aquellos años, ya sentía que tenía poco tiempo, la cotidianidad se había vuelto trepidante.

En 1968 Edward Keinholz realiza la instalación *La undécima hora final* (figs. 1, 2, y 3). En ella recrea con todo detalle una escena de una típica sala de estar americana. Un espacio con las paredes forradas de madera, el suelo enmoquetado, una lámpara de luz cálida, unas mesitas con ceniceros de diseño, grandes cortinas con visillo hasta el suelo, un sofá de dos plazas con cojines, un cuadro de lo que parece un *skyline* o una vista panorámica de una ciudad pintada con una gama acorde con la habitación. Decoración de un salón típico de familia media norteamericana, una habitación confortable con moqueta, cortinas y sofá. Frente al sofá, en el centro de la habitación, en el lugar más visible de la estancia, Keinholz coloca un televisor, y frente a él los muebles se disponen para ver. Pero el televisor está incrustado en una lápida. La tumba está en casa, en medio del salón, la losa mortuoria está preparada para congregarse a toda la familia delante suyo. En la pantalla una lista de datos: “Americanos muertos 217; Americanos heridos 563; Enemigos

32. *Ibidem*, p. 19.

33. PIZARROSO Quintero, Alejandro: *Nuevas guerras, vieja propaganda: de Vietnam a Irak*, Frónesis Cátedra PUV, Madrid, 2005, p. 76.

34. BUCHER, François. “Televisión (un discurso)” en *Estudios visuales. La Epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*. Murcia, CENDEAC, nº4, Diciembre de 2006, p. 58.



Figs. 1, 2 y 3 Edward Kienholz, *La undécima hora final*, 1968.



mueritos 435; Enemigos heridos 1291”.

Lo que Keinholtz presenta no es tanto un testimonio directo de unos hechos sino unos datos tomados de los medios de comunicación. El trabajo de Keinholtz hace explícitamente visible el contexto de muestra de la información y el propio material informativo.

Ese mismo año realiza, en 1968, *The portable War Memorial* (fig. 4), un gran escenario de casi diez metros de largo por casi tres de alto. En una lectura de izquierda a derecha Keinholtz sitúa bajo dos lámparas la imagen del Tío Sam, señalándonos con su dedo reclutador y su imperecedera leyenda “I want You”. Al lado un grupo de soldados que evocan a aquellos otros de la fotografía de 1945 en Iwo Jima, aparecen colocando una bandera en una de las mesas del restaurante de comida rápida que, situado en el centro de la instalación, despliega una terraza con mesas y sillas. Sentados en la barra, una pareja parecen comer los perritos que ofrece el restaurante. Junto a una enorme pizarra, a modo de lápida con una cruz y un águila americana, se puede leer: “A portable War Memorial Commemorating V Day 19”. En dicha pizarra el espectador es invitado a escribir mensajes con su



Fig. 4 Edward Kienholz, *Monumento portátil conmemorativo de la guerra*, 1968.

propia visión de la guerra³⁵.

La idea de portátil del memorial, resulta una metáfora de la globalización del dolor y de sus imágenes. Con un memorial móvil se podría llevar e instalar en cualquier parte del mundo. El testimonio se ha propagado y ha llegado a todos los lugares, forma parte de la cotidianidad. La posibilidad de poder llevar el recuento del número de muertos y heridos de una contienda a los salones de la clase acomodada. Toda la escena se compone en base a una trama cotidiana, donde la vida en pareja, el tomar alimentos, tener una mascota o consumir, se mezcla con la vida entre mensajes e imágenes remitentes de la guerra, es decir, referidas a personas muertas o heridas. La representación de la tragedia se inmiscuye en las formas de vida norteamericana del momento.

1.2.2 Dar testimonio (efectivo) del *napalm* en acción

Los testimonios que llegaban desde la zona en conflicto debían causar algún efecto en la sociedad, y a su vez, ésta debía de tomar conciencia y hacer presión a los sectores gubernamentales. Muchos artistas tomaron posición amplificando el potencial de las imágenes y las informaciones que llegaban desde suelo vietnamita. En este sentido, la producción y uso militar del *napalm* en la guerra del Vietnam se había convertido en un tema recurrente. Sus efectos sobre la piel y la carne humana, dejaba un rastro horrible que servía como visualización de las consecuencias de la guerra.

En 1969, el cineasta alemán Harun Farocki (n. 1944) realiza, *Nicht löschesbares Feuer* (figs. 5 y 6), traducido como *Fuego inextinguible*, una pieza audiovisual de 22 minutos donde trata la producción y uso del *napalm* en la guerra del Vietnam. El montaje muestra algunos de los momentos de la fabricación del producto químico, y como la empresa productora, sus directivos y sus trabajadores, idean y ponen en marcha algunas estrategias para rehuir las malas sensaciones de estar trabajan-

35. FRANCINA, Francis: "La política de representación" en *VVAA: La modernidad a debate*, Akal, Madrid 1999, p. 122.

do en algo tan dañino y mortífero. El uso del *napalm* en la guerra del Vietnam era conocido. Las noticias sobre sus consecuencias, y las imágenes de sus efectos sobre la piel y la carne humana, llegaban a través de los medios a la población estadounidense.

Farocki realiza una denuncia, pero no se queda sólo en denunciar el horror que el *napalm* produce a miles de kilómetros, sino que también, “lanza una la mirada”, pone el foco, en una sociedad que se beneficia económicamente de ese horror. El vídeo muestra la capacidad de las sociedades opulentas de distraer la atención frente los posibles damnificados con tal de mantener sus “propias lógicas”.

Al principio de la pieza se ve al propio Farocki sentado en una pequeña mesa leyendo un papel. Es una declaración realizada por el vietnamita Thai Bihn Dahm en el Tribunal de Crímenes de Guerra de Vietnam en Estocolmo:

“Quiero reportar crímenes que los imperialistas norteamericanos cometieron contra mí y mi pueblo”³⁶.

Después de leer esta frase Farocki mira a cámara, durante unos segundos sus ojos buscan los ojos del que está detrás de la pantalla.

Después de dos segundos vuelve a leer el testimonio declarado por Thai Bihn Dahm, un hecho ocurrido tres años antes, en marzo 1966. El testigo mientras trataba de refugiarse se vio envuelto en los efectos de una bomba de *napalm* que cayó cerca donde él se encontraba, quemándole el rostro los brazos y las piernas, estuvo trece días inconsciente. Después de leer literalmente el relato, Farocki vuelve a mirar a cámara para realizar la siguiente pregunta a unos hipotéticos espectadores:

*“¿Cómo podemos mostrarles el *napalm* en acción?”³⁷.*

No con cierta resignación él mismo afirma:

*“Si les mostramos imágenes de quemaduras por *napalm*, cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, luego cerrarán los ojos ante la memoria, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante el contexto”³⁸.*

Farocki, en 1969, le aplica a las imágenes la capacidad de provocar un cambio en el espectador, le cierra los ojos. Pero asume que lo contraproducente de este gesto es síntoma de un desentenderse de lo que se tiene delante. El autor termina su alocución cogiendo un cigarrillo y apagándolo en su brazo izquierdo, mientras se explica que un cigarro quema a una temperatura de 400 °C y, en cambio, el *napalm* a 3000°C. A esta acción él lo llama:

*“Un pequeño indicio de cómo funciona el *napalm*”³⁹.*

36. Guión de Harun Farocki, *Fuego inextinguible*, 1969.

37. Guión de *Fuego inextinguible*.

38. Guión de *Fuego inextinguible*.

39. Guión de *Fuego inextinguible*.

Figs. 5 y 6 Harun Farocki, *Fuego inextinguible* (Fotogramas), 1969.



Durante los años que duró la guerra del Vietnam, los medios informativos fueron incrementando su descreimiento con los informes oficiales, y fueron distribuyendo imágenes que ponían en tela de juicio lo que allí estaba ocurriendo, imágenes que visualizaban las consecuencias más desgarradoras de las acciones bélicas: pueblos quemados, muertos amontonados, niños muertos, niños asustados y llorando o cuerpos desmembrados.

Imágenes que se han convertido en referencia de aquellos acontecimientos, como la realizada en junio de 1972 por el fotógrafo vietnamita Nick Ut (que trabajaba para la agencia estadounidense *Associated Press*), donde se ve a unos niños corriendo horrorizados por un puente junto a unos soldados estadounidenses. El centro de la fotografía lo ocupa una niña de nueve años llamada Kim Phuc, que corre desnuda huyendo del calor que provocaban las bombas de *napalm*. Al fondo una masa de humo oscuro, presumiblemente se trata pueblo de Trang Bang bajo el fuego inextinguible del *napalm*.

Desde 1950, el artista estadounidense Leon Golub (1922-2004) dedicó gran parte de su carrera a “*el lado oscuro de la historia*”⁴⁰. Su búsqueda de modos nuevos de representación del ser humano a tan sólo una década de las imágenes vistas después de la liberación de los campos nazis. Golub vivía imbuido en un contexto de prácticas de lo que se llamó el *Expresionismo abstracto*, y de los cuales él mismo se distanció con un artículo de 1955 titulado “Una crítica del expresionismo abstracto”, donde criticaba los parámetros utilizados por este movimiento basado en actos pre-cognitivos. Golub venía a decir que el artista sofisticado sumergido en una sociedad de rápida producción de imaginarios e identidades no podía actuar como si no hubiese visto nada, puesto que, el artista de su época había visto las imágenes de montones de cuerpos apilados, y no podía, aunque quisiera, separarse de esa visión.

En la década de los cincuenta Golub utilizaba una cuchilla (de carnicero) para quitar capas de pintura a sus trabajos, dejando a la vista las capas inferiores. La pintura como una des-carnación. Pero es a finales de los años sesenta y principio de los setenta cuando Golub ve las imágenes de la carne quemada por el *napalm*. La piel despellejada y carbonizada se hace presente en su serie de 1969 titulada *Napalm*. Realiza imágenes de personas quemadas a tamaño real y las coloca a la altura del espectador.

Golub es un buscador de imágenes, un compilador. Su trabajo no se basa únicamente en las imágenes de los medios informativos, sino también en todo tipo de productos visuales, como las revistas producidas por la industria bélica. Su intención era representar el “*frenesí de imágenes agitadas por la energía, a menudo destructiva, de los vientos procedentes del mundo en torno*”⁴¹.

El artista trabaja con imágenes y con sus recortes. Sus imágenes están contruidas a partir de pedazos de otras imágenes. En una especie de collage, él pinta la cabeza de un vietnamita sacada de una imagen, el tronco de otra, las piernas y los brazos de otra, o los pies de otra. No trata de hacer un retrato sino la recons-

40. McEVILLEY, Thomas: *De la ruptura al “cul de sac”*. *Arte de la segunda mitad del siglo XX*, Akal / Arte contemporáneo, Madrid, 2007, p. 258.

41. *Ibidem*, p. 262.



Fig. 7 Leon Golub, *Vietnam II*, 1973. (Acrílico sobre lienzo, 12,19 x 3,05 m)

trucción de una persona que puede ser cualquier persona.

Las imágenes de Golub no son recuerdos, él no estuvo en el campo de batalla, no son escenas que él viera con sus propios ojos, pero sí ha visto las imágenes aparecidas en la prensa. Unas imágenes públicas, accesibles a todos. Y con esta premisa él trabaja en sus series, también él quiere incluir imágenes en el sistema de construcción de imaginarios. Este artista no realiza recuerdos, pero sí trata de recordar y de hacer recordar. En este caso no se trata tanto de “yo lo vi”, como de “no lo olvido”. Leon Golub, un hacedor de imágenes, ha visto las imágenes de la quemaduras provocadas por el corrosivo *napalm*, por lo tanto su hacer ha sido inundado de pieles ennegrecidas y carne humana puesta a la vista de todos.

Él es consciente de la visión pública y homogénea que proporciona los medios de comunicación de masas. Una comunidad que mira exactamente las mismas imágenes, es decir, comparten las mismas muletas de apoyo visual, donde comprenderse e identificarse. Su trabajo plástico trata de incidir, de intervenir, de hacer un requiebro al flujo continuo de imágenes que “cubren”, en este caso, la guerra del Vietnam (fig. 7).

Todas las imágenes e informaciones sobre la producción de *napalm* en suelo estadounidense y sus efectos a una población tan ajena, fueron posicionando cada vez más a los artistas y por ende a la sociedad. Son propuestas que acompañaban el aumento de las protestas y las posiciones en contra de la guerra⁴². De hecho, los medios de comunicación fueron acusados por parte de los medios militares como los responsables de la derrota en la guerra del Vietnam. Por esta razón en siguientes guerras la política de comunicación estuvo más controlada, por ejemplo, durante la guerra del Golfo en la década de los noventa del siglo XX se le atribuye a los mandos del ejército estadounidense la frase “esto no será otro Vietnam”, refiriéndose al plano comunicativo⁴³.

42. CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX*, Akal / Arte en Contexto, Madrid, 2000, p. 125 y ss.

43. PIZARROSO Quintero, Alejandro: “Guerra y comunicación. Propaganda, desinformación y guerra psicológica en los conflictos armados” en CONTRERAS, Fernando R. Y SIERRA, Francisco (coords.): *Culturas de guerra*, Frónesis Cátedra, PUV, Madrid, 2004, p. 29.

1.2.3 El testimonio como herramienta de tensión

Los testimonios de la guerra del Vietnam llegaban, no sólo a través de los medios, sino también como relatos contados por los soldados que volvían de las zonas de conflicto. Estas revelaciones hicieron que los artistas trabajaran en obras con una carga social y política dirigida, esencial y explícitamente, contra y sobre la guerra del Vietnam. Artistas que en su mayoría no participarían en los acontecimientos, pero que sentían que debían de servir de amplificador de lo que en un país lejano estaba ocurriendo, y que como si se tratase de las olas en una playa, las imágenes arribaban a la orilla informativa diaria de una sociedad que seguía, en muchos casos, preocupada por sus pequeños quehaceres y problemas domésticos.

En 1964-1965 el artista estadounidense James Rosenquist (n.1933) realiza la obra titulada *F.111* (fig. 8). Se trataba de una pintura compuesta por cincuenta y un paneles con un tamaño total de la pieza de 25,5 metros de largo por 3 metros de alto. Esta pieza se instaló cubriendo las cuatro paredes de la Galería Leo Castelli en Nueva York.

Él había trabajado pintando vallas publicitarias y, en cierto modo, la estructura y la disposición en la sala recuerdan a una de ellas: pintura ágil, síntesis radicales del tiempo y el espacio, primeros planos, etc.⁴⁴

F-111 era el nombre de un modelo de avión de fabricación norteamericana:

(...)la gente planificaba sus vidas en función de ese bombardero, en Texas o en Long Island, un hombre tiene un contrato con la empresa de bombarderos y piensa en su tercer coche y su quinto hijo, porque es técnico y tiene trabajo para los próximos dos años. Entonces se amplía la idea original, se inventa otra cosa; y el avión queda obsoleto. Lo más importante de esto ha sido hacer que la gente trabaje, como un bien económico, detrás de eso está la máquina de guerra⁴⁵.

Una vez más la vida circular de tener un trabajo, conseguir un salario para poder adquirir bienes de consumo en las sociedades opulentas, oculta que el motor de ese círculo vital es la construcción de un aparato altamente destructor.

Él propone una instalación de pinturas, donde el espectador nunca esté frente a todas, que no sea posible una mirada total, que siempre queden cosas detrás, imágenes acechando y esperando a ser miradas en una suerte de elaboración conjunta de todas las imágenes propuestas. Una pintura envolvente que circunda al espectador. De algún modo el espectador no es testigo de todo lo que ocurre en la sala, la visión se particulariza, la mirada se construye por partes. Rosenquist propone una instalación de brillantes colores, relampagueantes, de fragmentos publicitarios, de mercado industrial-militar. *“He estado disfrutando de un bloqueo que conseguí cuando me obligué a ver algo cercano que no podía ver⁴⁶”.*

44. Catálogo de la exposición: *Rosenquist*, (del 17 de mayo al 18 de agosto de 1991), Generalitat Valenciana, Valencia, 1991, p. 13.

45. *Ibidem*, p. 120.

46. *Ibidem*, p. 29.



Fig. 8 James Rosenquist, *F-111*, 1964-1965 (25,5 x 3 m)

Una pintura conformada por objetos cotidianos mezclados con imágenes bélicas conocidas. En la composición se observa una valla de obstáculos, un bizcocho, una llanta de automóvil, bombillas, un tenedor, espaguetis, una sombrilla, un secador de pelo, la imagen de un hongo atómico, y de fondo a toda la composición la silueta del avión bombardero al que hace referencia el título de la obra *F-111*. Las imágenes de la guerra mezcladas con las imágenes cotidianas que todo lo inundan. Una amalgama de imágenes, símbolos y anuncios. Rosenquist no es testigo de la guerra, pero sí se encuentra en un contexto donde es testigo de los testimonios que llegan a través de los medios:

“He oído la historia de que cuando un gran número de bombas cae sobre Vietnam, y quema muchos kilómetros de bosque, entonces los gases del calor y la presión del aire del fuego producen una tormenta artificial y empieza a llover, lo que contribuye a apagar el fuego. Los nativos [sic] pensaron que algo debía de estar de su lado, pensaron que era una lluvia natural que acabó con el fuego, pero en realidad era un cambio en la atmósfera producido por el hombre”⁴⁷.

Nos dice: “He oído una historia”, pero, seguramente, no habrá oído sólo una sino muchas, y habrá visto también muchas imágenes. La propagación del testimonio, también conlleva el interés y la apropiación de sus mecanismos por parte de la industria cultural. Las imágenes de acontecimientos se mezclan en un contexto de anestesia publicitaria.

La situación de avalancha publicitaria de esos momentos predispone a la atención para saber discernir una sombrilla protectora para el sol, y el hongo atómico que Rosenquist los coloca solapados en su *F-111*.

“Cuando trabajaba en Times Square y pintaba vallas publicitarias, los trabajadores del contorno bromeaban y decían que en el centro mismo del blanco atómico se encontraría alrededor del Canal Street y Broadway. Era allí donde los cohetes se mandarían desde Rusia y esos chicos, los habituales del lugar, dirían: «bueno, no es cuestión de preocuparse. Al menos, aquí arriba, junto a la pared, disfrutaremos de una hermosa vista en directo»”⁴⁸

Es interesante, que los mismos trabajadores publicitarios, tuvieran la pretensión de tener una buena posición para mirar el espectáculo, a pesar de lo terrible de

47. *Ibídem*, p. 120.

48. *Ibidem*, p. 40.



éste. Rosenquist quiere dar una respuesta, un testimonio de lo que él vio, a saber: una sociedad que cubría las imágenes de muerte y dolor con capas de espectáculo. Los destellos no dejan ver los gastos militares del país en una guerra que nadie comprendía.

“Lo que intenté fue hacer una gran extravagancia que fuese en paralelo a la economía de guerra de nuestro país. (...) quería que fuese un cero gigantesco, una reacción contra la vida en la sociedad de ese momento”⁴⁹.

También, en 1966 tiene lugar la elaboración de la llamada *Tower peace*, montada en Los Ángeles por Artist Protest Committee. *Tower peace* consistía en una estructura de 18 metros de altura realizada con 400 pequeños paneles del mismo tamaño enviados desde diferentes partes del mundo. Ideado y diseñado por Irving Petlin y por el escultor Mark di Suvero, fue una acción muy polémica, incluso fue un trabajo que hubo que vigilar día y noche por el peligro que corría de ser atacado. Las presiones eran tales que condujeron al propietario del terreno donde fue instalada a rescindir el contrato.

Un año más tarde, en 1967, se instala el llamado *The collage of Indignation*, una instalación de tres metros de alto por treinta y siete de largo en el *Loeb Student's Centre* de Nueva York. En él participaron artistas como León Golub, Jack Sonenberg, Petlin, Dougherty, Nancy Spero, Baranik, Stevens, Phoebe Hellman Sonenberg, entre otros, hasta un total de 150 artistas. Ese mismo año, Rudolf Baranik elabora un cartel que titula *Angry Arts*, una más de las constantes protestas ante la interminable guerra del Vietnam. Movimientos de demanda provocados por las imágenes que llegaban, ya que la guerra del Vietnam no sucedió en suelo estadounidense. Con una evidente referencia a la pintura de Pablo Picasso, de 1937, *Guernica*, Baranik denunciaba la repetición de los bombardeos indiscriminados sobre la población civil, que conocía a través de los medios informativos. La intención consistía en equiparar una imagen contenida en el imaginario anti-bélico, como lo era la pintura de Picasso, con lo que estaba pasando en Vietnam. Se trataba, pues, de visualizar dos factores: por un lado, que la historia se repite; y por otro, que a pesar de la veneración patrimonial que profesa la imagen pintada en 1937, llegado el momento es necesario su re-instalación, su re-activación como imagen política que trata la actualidad.

Dos años después de la instalación de *The collage of Indignation*, el 20 de no-

49. Rosenquist responde en una entrevista a Pete Schjeldahl, *Ibidem*, p. 59.

Fig. 9 Portada del *The Plain Dealer*, 20 de noviembre de 1969.



viembre de 1969 sucede lo que podía ser un punto de inflexión en la forma de ver aquella guerra. Ese día, por primera vez en la portada de un periódico se hace referencia a un acontecimiento que había estado silenciado durante meses y que multiplica exponencialmente las voces de denuncia. En la portada del *The Plain Dealer* aparecía una fecha, 16 de marzo de 1968, y el nombre de una aldea vietnamita, My Lai.

La noticia contaba cómo en la mañana de ese 16 de marzo, la compañía “Charly” perteneciente a la Undécima Brigada de Infantería del Ejército estadounidense, entran en la aldea al mando del teniente William Calley. La guerra del Vietnam estaba siendo una guerra con un enemigo invisible, que llenaba de trampas y minas el terreno, que se escondían en túneles y utilizaban francotiradores. Nada que ver con los enfrentamientos que rondaban en el imaginario de los soldados, provocados por los relatos de sus padres en los desembarcos en las costas francesas durante la Segunda Guerra Mundial.

Aquel día se alecciona a los soldados con la promesa de que “por fin” van a tener el enemigo enfrente, cara a cara, para un combate cuerpo a cuerpo. Al llegar al punto se encuentran un pueblo lleno de ancianos y ancianas, mujeres, niños y bebés. La orden en aquellos momentos fue la de acabar con todos, provocando una matanza de más de quinientas personas indefensas⁵⁰.

Aquella mañana el fotógrafo militar Ronald L. Haeberle, del departamento de Información y comunicación, acompañaba a los soldados de la compañía “Charly”. Empezó realizando fotografías en blanco y negro pensando que iba a ser una incursión más y las imágenes serían impresas en la prensa escrita. Pero al momento se dio cuenta de lo que allí ocurría, y decidió coger su cámara personal

50. DÍAZ Sánchez, Julian: “Y los niños. Destino y estatuto de las imágenes de la guerra” en CABAÑAS, Miguel, LOPEZ-YARTO, Amelia y RINCÓN, Wilfredo (coords.): *Arte en Tiempos de Guerra*, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 2009, p. 238.

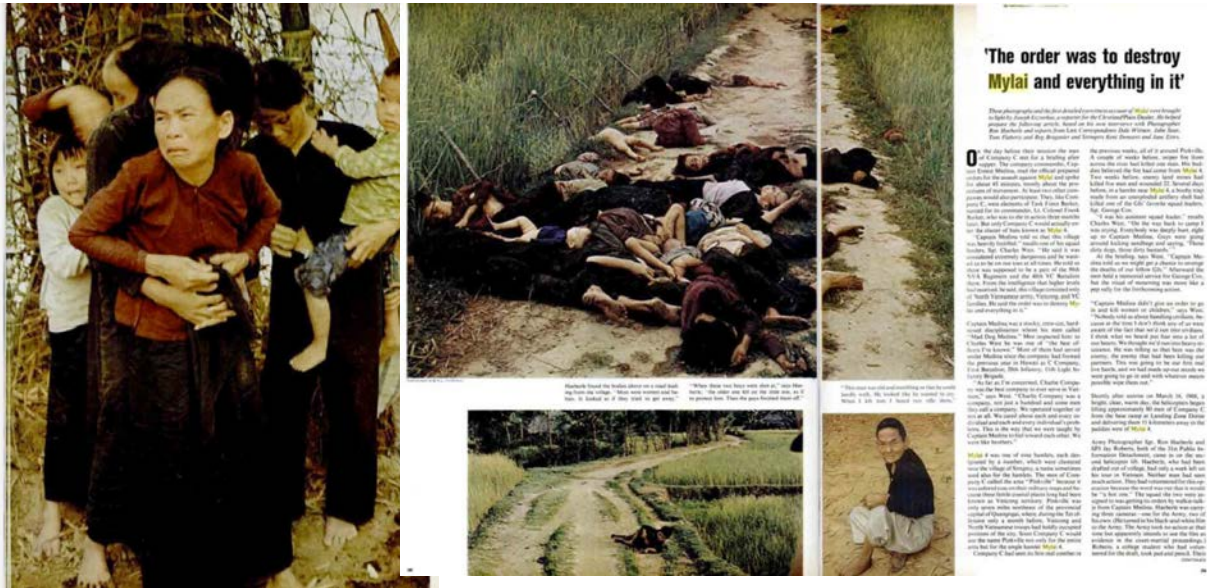


Fig. 10 Revista Life, 5 de diciembre de 1969.

con un carrito en color, realizando las fotografías que muchos meses después pondría en boca de la opinión pública los hechos que allí estaban ocurriendo. Según cuenta el propio Haerberle, se acercó a fotografiar unos cadáveres y de pronto apareció un niño herido en el brazo desorientado, un soldado que estaba junto a él se arrodilló, apuntó y disparó⁵¹.

A pesar de la propaganda gubernamental, que pintaba a los soldados estadounidenses como bienhechores (y que por esta razón, en las escaramuzas casi siempre se llevaban a fotógrafos o a cámaras de televisión), ese día las imágenes que se hicieron desmontaban la tesis oficial. Durante meses todo se silenció. El propio Haerberle reconoce cómo él mismo destruyó las imágenes que implicaban a los que disparaban, y sólo guardó las consecuencias⁵². A la vuelta de su estancia en Vietnam, Haerberle había realizado varias pequeñas exposiciones donde había mostrado algunas de las imágenes de aquel día:

“Las reacciones eran muy variadas, algunas creyeron que me las había inventado, que las fotos habían sido hechas en Hollywood, y muchos decían que nuestros soldados no podían haber hecho algo así porque eran americanos”⁵³.

El 2 de abril de 1969 ex-soldados envían una carta al congreso explicando lo que había pasado. En diciembre de ese mismo año se abre una investigación.

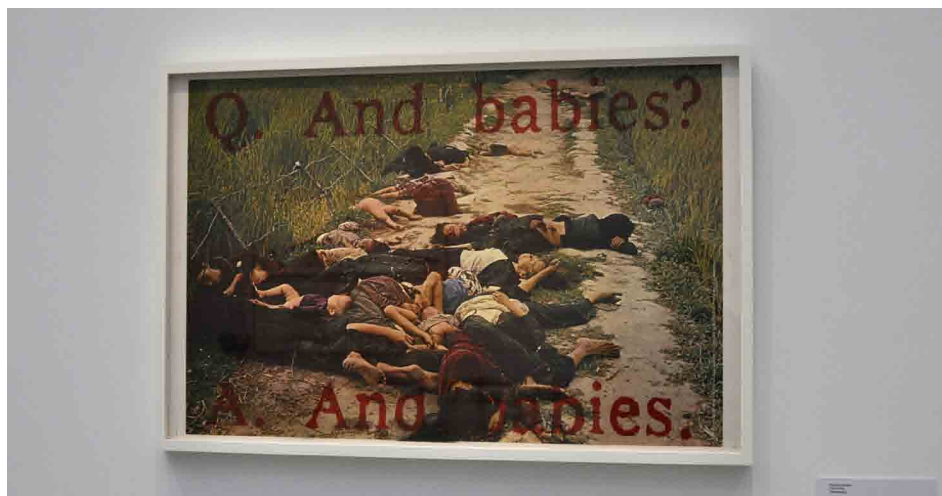
Casi al unísono del inicio de la indagación, y pocos días después de que la noticia apareciera en el *The Plain Dealer* (fig. 9), la revista *Life* (fig. 10) le dedica un reportaje entero con las imágenes en color de Haerberle, la conmoción es total. Más de veinte meses después de que ocurrieron los hechos la gran tirada de la

51. Véase el documental para la televisión, de producción francesa, *Les Fanômes de My Lai*, dirigido por Jean Crépu y Thomas Bronnec, en 2009.

52. Guión documental *Les Fanômes de My Lai*.

53. Guión documental *Les Fanômes de My Lai*.

Fig. 11 Poster Committee of Art Worker's Coalition (AWC). Ronald Haerberle y Peter Brandt, *Q: And babies?* *A: And babies*, 1970. (Litografía en offset a color, de 64x97 cm). Fotografía tomada por el doctorando en la exposición *Les désastres de la Guerre 1800-2014*, en Louvre Lens, entre el 28 de mayo y el 6 de octubre de 2014.



famosa revista transmite masivamente las imágenes. En algunas se ven todavía a las mujeres y niños vivos, agrupados, asustados, con cara de pavor, personas que momentos después serán empujados a una acequia y acribillados.

Las imágenes acaparan tanta relevancia que el *Committee of the Art worker's Coalition* (AWC) toma una de las fotos de Haerberle, en la que se ven unos cadáveres de niños tirados en un camino, y proponen al MoMA editar y distribuir un cartel de protesta (fig. 11). El 8 de enero de 1970, el museo emite un comunicado, titulado: "The museum and the poster", donde el director del museo, William Paley, expresa lo inapropiado de la propuesta, ya que cada uno de los integrantes del consejo tienen opiniones individuales y no siempre coincidentes. A pesar de la negativa del museo, la AWC obtiene la ayuda de Peter Brandt en forma de suministro de papel y el apoyo del sindicato de litógrafos. Se imprimen cincuenta mil carteles que se distribuyen por el mundo.

El cartel definitivo consiste en la famosa y muy extendida fotografía en color de Haerberle y, sobre ella, dos frases sacadas de la entrevista que el periodista Mike Wallace realiza a Paul Meadlo, uno de los soldados que estuvieron presente en los hechos. En un momento de la conversación Wallace le pregunta por los muertos que había habido, y seguidamente repregunta por la cuestión: ¿y los bebés?, a lo que el soldado le responde "y los bebés".

La AWC hace protestas mostrando los carteles delante del *Guernica* de Picasso (fig. 12). Una vez más el cuadro del bombardeo de la localidad vasca a finales de los años treinta, se presenta como el lugar, un escenario, para la testificación. En este caso los testigos han elaborado un testimonio a base de componer con lo contado por unos terceros. Tanto el fotógrafo Haerberle, como el soldado Meadlo, son testigos oculares, los dos tienen algo que decir, estuvieron en el lugar aquella mañana. Sus testimonios son distintos, en el caso del primero tienen forma de fotografías en color, en el caso del segundo es una declaración hablada. Pero ahora sus testimonios se han cruzado, se han puesto uno encima de otro como forma de transmitir los hechos ocurridos, con la intención de hacer ver. El 22 de mayo de 1970 los artistas pidieron el cierre del museo.

Fig. 12 Protestas de Art Worker's Coalition ante el Guernica de Picasso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.



En los primeros meses de 1970 la investigación continúa. El 14 de marzo se terminan de reconstruir los hechos. Para entonces se han entrevistado a más de cuatrocientos testigos y se han buscado las pruebas que acusan a un gran número de los implicados en lo sucedido aquel día. El 29 de marzo de 1971 se hace público el veredicto de un tribunal militar que condenaba al teniente William Calley a cadena perpetua. Más tarde Nixon ordenaría su liberación.

El testimonio de los soldados, ya sea de palabra o a través de una imagen, adquiere un sentido judicial, son parte de las pruebas que conformarán la sentencia. Pero los artistas por medio de estos testimonios trabajan en un compromiso político, toman posición respecto a los discursos hegemónicos, tratan de *fisurar*, de romper el discurso impuesto.

En la década de los setenta del siglo pasado se *instala* la imagen de tensión, frente a la mera representatividad de las imágenes. No consiste en saber qué ha pasado sino en tener una posición crítica frente a la injusticia y violencia maquilladas en una sociedad de consumo, de modales burgueses y estructuras.

Llevando las protestas un poco más lejos, e intentando visualizar qué impacto tendría en los procesos electorales venideros los acontecimientos que estaban teniendo lugar en sureste asiático, tuvo lugar la exposición *Information*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que duró de junio a septiembre de 1970, donde el artista alemán Hans Haacke (n. 1937) instaló su obra titulada *MoMA-Poll* (fig. 16 y 17). Esta obra consistía en pedir a los asistentes a la exposición una posición respecto a la guerra. De alguna forma, se trataba de pedir opinión, un testimonio de lo que se estaba viendo en televisión y en los medios informativos, como las imágenes de la revista *Life*. Haacke colocó dos urnas con dos sistemas eléctricos de recuento de las respuestas de los asistentes a la siguiente pregunta:

“¿El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política de Indochina del presidente Nixon será una razón para que usted no le vote en noviembre?”



Fig. 13 Gerhard Nordsström, de la serie *Sommar 1970* (*Verano 1970*), 1972. (Óleo, 190 x 435 cm.)



Fig. 14 Bernard Rancillac, Kennedy, Johnson, Nixon y el teniente Calley en el camino de My-Lai, 1971. (Acrílico sobre tabla y collage. 195 x 200 cm.)



Fig. 15 Josh Azzarella, *Untitled #19 (My Lai)*, 2006, (Archivo digital c-print, 50.8 x 76.2 cm.)

Figs. 16 y 17 Hans Haacke, *MoMA-Poll*, 1970.



En la entrada al museo se daban papeles de colores que identificaban a los grupos de personas, una papeleta de un color determinado si eran trabajadores del museo, otro color para los asistentes de pago, y otro para los que habían asistido a la exposición los lunes que era día gratuito. De este modo en las urnas se identificaba con colores dentro de qué grupo se estaba.

Nelson Rockefeller se presentaba por el partido republicano a su reelección. Además él había contribuido económicamente a la fundación y al desarrollo del museo donde ahora Haacke pedía opinión sobre su actitud política. El resultado de las urnas fue: 25.566 papeletas para el sí, es decir el 68,7%; y 11.563 papeletas para el no, un 31,3%. Participaron en la propuesta de Haacke un 12,4% de los visitantes a la exposición⁵⁴. En la pregunta de Haacke se supone que el asistente a la exposición sabe a qué se refiere con la “política de Indochina del presidente Nixon”, de este modo el espectador de la exposición es tratado como conocedor de una situación mediática e informativa.

La imagen del camino lleno de muertos es utilizada por muchos artistas, la imagen se convierte en *inspiración* y material de trabajo de muchos pintores que conocen lo que había pasado a través de la publicación estadounidense.

En 1971, el francés Bernard Rancillac (n. 1931), realiza su pintura *Kennedy, Johnson, Nixon y el teniente Calley en el camino de My-Lai* (fig. 14), realizando una imagen en rojo y blanco de la escena. Rancillac coloca, en la parte superior de la pintura, las imágenes de los responsables del horror sucedido apenas dos años antes.

En 1972, el sueco Gerhard Nordström (n. 1925) realiza su serie de pinturas *Sommaren 1970* (*Verano de 1970*) (fig. 13), donde a partir de la tradición del paisaje y tomando como partida las imágenes de almuerzos campestres habituales en la

54. Catálogo *Hans Haacke*, Fundació Tàpies, Barcelona, 1995, p. 86.

Fig. 18 Reconstrucción de los hechos ocurridos en la aldea de My Lai. *My Lai massacre memorial site*, Vietnam.



historia de la pintura, propone una imagen idílica de una familia convencional que toma alimentos y escucha música sobre la hierba, rodeados de árboles, un día soleado. Un marco dorado enmarca la escena, pero la pintura continúa fuera de los márgenes de dicho marco donde, bajo las sombras, unos cuerpos de mujeres y niños de muy corta edad yacen ensangrentados sobre el suelo.

Más cercano en el tiempo, la imagen sigue siendo motivo de usos artísticos. Es el caso del trabajo de 2006 del estadounidense Josh Azzarella⁵⁵ (n.1978), *Untitled #19 (My Lai)* (fig. 15), donde altera la imagen eliminando a las personas intentando interrumpir e interferir “*las imágenes que componen nuestras historias personales y colectivas*”⁵⁶. Azzarella se propone alterar las imágenes compartidas que conforman las memorias colectivas. La invisibilidad de lo que allí pasó se contrapone a las escenas recreadas en el *My Lai massacre memorial site*⁵⁷, donde unos muñecos recrean a tamaño real lo ocurrido (fig. 18), o en *The War Remnants Museum*⁵⁸ de Saigón.

El espectador es conocedor de las imágenes y los testimonios que llegan de lo que ocurre en contextos lejanos, esta nueva característica del espectador que trata de ir al museo a ver imágenes en un mundo donde éstas se han vuelto cotidianas, accesibles y promiscuas

1.2.4 La familiaridad del testimonio de guerra.

A principios de los sesenta, los testimonios dejaron de ser ajenos y extraños, éstos entraron a formar parte del día a día de las personas. La televisión, fundamentalmente, pero también los medios impresos, hicieron llegar las imágenes de la guerra a los hogares del mundo. A la vez que llegaban estas imágenes también lo hacían aquéllas que publicitaban nuevos automóviles, nuevos muebles o productos

55. Véase su página web: www.joshazzarella.com [Consultado 11-01-2014]

56. www.joshazzarella.com

57. *My Lai massacre memorial site*, situado a doce kilómetros de Quảng Ngãi en Vietnam.

58. www.warremnantsmuseum.com [Consultado el día 11-01-2014]



Fig. 19 Martha Rosler. *Cleaning the Drapes*, de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-72.

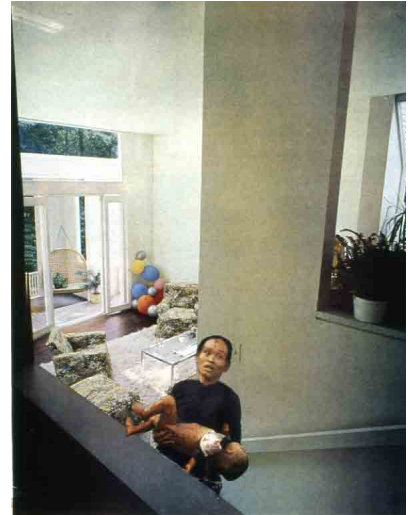


Fig. 20 Martha Rosler. *Balloons*, de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-72.

de limpieza, revistas que publicaban lo que estaba de moda y lo que no, anuncios de todo tipo de objetos consumibles para una sociedad que asumía que en el acto de comprar cosas estaba la señal de que las cosas iban bien.

En la época se multiplicó el número de revistas ilustradas a todo color que daban ideas para casi todo: comer, vestir, decorar, conducir, peinarse, limpiar, bañarse, viajar, escuchar música, etc. Y, entre ellas, revistas que mostraban la guerra, fotografías de muertos, de heridos por *napalm*, de pueblos incendiados. En los mismos revisteros, en las mismas mesitas, toda una gran oferta de imágenes, mezcladas, conviviendo unas con otras, ofrecidas a personas ávidas de imágenes.

Se tuvo conciencia de que los testimonios de la guerra y las imágenes de la sociedad de consumo se daban cita en el mismo soporte. Así los relatos de la guerra se vuelven familiares, cualquiera desde su propia casa podía ver, sentado en un cómodo sofá, las imágenes del dolor ajeno. Ya avisaba Susan Sontag que no es el medio fotográfico en sí mismo el problema sino que, al recordar lo visto, se hace a través de las fotografías⁵⁹, y éstas están sumergidas en un mundo de imágenes de todo tipo, formas que, a pesar de tener distinto contenido, sí comparten la misma forma de darse. En este sentido, “recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”⁶⁰, no podemos desatender que las imágenes que portan la(s) historia(s) conviven con otras de muy diversa naturaleza en el mismo hábitat de conformación, transmisión y muestra de imágenes.

Entre 1969 y 1972, la artista estadounidense Martha Rosler (n.1943), comienza a trabajar en una serie de collages de título *House Beautiful: Bringing the War Home*, donde a través de montajes fotográficos la artista recorta y coloca imágenes llegadas de la guerra a través de los medios de comunicación dentro de otras que hacen referencia a la vida de la clase media de su país.

En una conversación con Benjamin Buchloh, Rosler afirma cómo fue la guerra de Vietnam la que le empujó definitivamente a posiciones de izquierdas⁶¹. Podría-

59. Véase SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003.

60. *Ibidem*, p. 104.

61. Catálogo de la exposición: *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*, (entre el 20

mos decir que más que la guerra en sí, fueron las imágenes que la cultura de masas daba del acontecimiento. En aquellos momentos y para muchas personas, las fotografías llegaban en forma de testimonios. Éstas conformaban la posibilidad de no “encogerse de hombros” ante la injusticia que se estaba produciendo.

La intención era hacer mirar, “(...) *centrar la atención en «ahora mira aquí»: No mires aquí para que tu mente vaya a ningún sitio. Pensaba que si vas a bordar la vida cotidiana, tienes que ir con mucho cuidado a la hora de seleccionar el tema a mirar*”⁶². Rosler se declina por la estrategia de presentar imágenes de interiores sustituyendo los exteriores. Desde los ventanales de las estancias que presentase pueden observar escenas de la guerra (fig. 19). Su pretensión era hacer colisionar los dos espacios imaginarios⁶³, enfrentar las dos historias simultáneas. Imágenes de dos mundos sacadas de los *mass media*. “*Con ello quería mostrar que, aunque el discurso hegemónico definía el aquí y el allí como mundos separados realmente eran sólo uno*”⁶⁴. Imágenes de personas realizando tareas domésticas enfrentadas a víctimas que corren quemadas por las bombas o a soldados en lugares lejanos, solos, en paisajes extraños.

La estrategia consiste en montar imágenes de víctimas dentro de los interiores. Como es el caso de *Balloons* (fig. 20), donde el título llama la atención sobre el grupo de globos de colores que hay al fondo de la estancia, pero que la imagen nos coloca en primer plano un hombre, con tremenda expresión de terror, que lleva un bebé herido o muerto en los brazos. La pretensión de Rosler era hacer verosímil los espacios que presenta, lugares creíbles y posibles⁶⁵.

Para ello los cuidados montajes respetan la perspectiva y los encuadres. Las imágenes montadas a partir de un dentro-fuera donde los personajes forman parte del mismo lugar: el mundo. Imágenes para la protesta y para la condena de unos hechos, pero sobre todo imágenes para agitar conciencias y miradas.

1.3 A vueltas con el registro de la guerra

A comienzos de la década de los setenta del siglo XX, las instituciones militares seguían implicadas en programas de arte. En 1972 el *Imperial War Museum*⁶⁶ de Londres crea un departamento de *Registros de Sonidos* que pretendía grabar entrevistas con individuos que hubieran experimentado la Primera Guerra Mundial. Además, ese mismo año, el museo también impulsa una comisión de artistas para cubrir conflictos contemporáneos. Para esta iniciativa han trabajado artistas como Linda Kitson (n. 1945) en la Guerra de las Malvinas en 1982, John Keane (n.

de octubre de 1999 y el 10 de noviembre de 2000), publicado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999, p. 23.

62. *Ibidem*, p. 28.

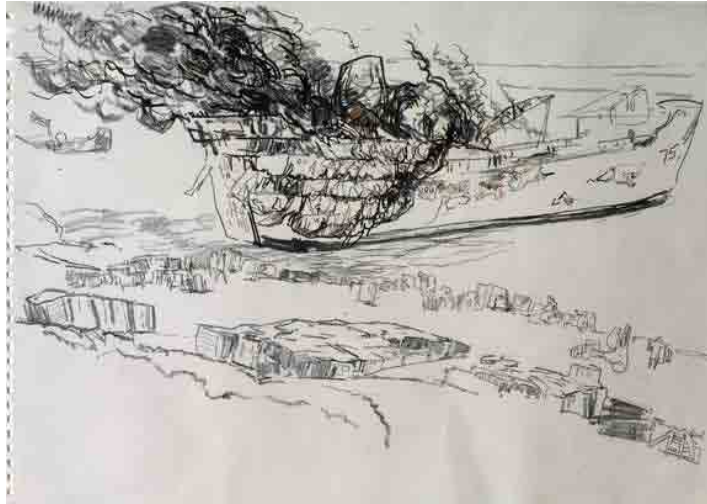
63. ROSLER, Martha: *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, (Eduardo García Agustín, trad.), Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 161.

64. *Ibidem*.

65. *Ibidem*.

66. Su página web es: www.iwm.org.uk [Consultado el día 12-04-2014]

Fig. 21 Linda Kitson, *Sir Galahad amarrado en Fitzroy*, 1982.



1954) en la guerra del Golfo en 1991 y Peter Howson (n. 1958) que cubrió la guerra de Bosnia en 1993.

En 1982 se publica un libro titulado *The Falklands War a Visual Diary*⁶⁷ (Diario visual de la Guerra de las Malvinas), de la artista oficial de guerra Linda Kitson. El libro está lleno de dibujos, esquemas, y bosquejos además se editó con sus tapas estampadas con motivos de camuflaje. Linda Kitson trabaja con un trazo rápido. Uno de los dibujos muestra los restos de *Royal Fleet Auxiliary Sir Galahad* (fig. 21), que había sido atacado el 8 de junio de 1982 por aviones argentinos. El barco estaba amarrado en el puerto de Fitzroy y ardió durante varios días. El 16 de junio fue remolcado hasta su hundimiento. Más de 100 hombres murieron o resultaron heridos en el *Sir Galahad*. La vista que adopta Kitson es la de la espectadora que está en la orilla, en tierra firme, y que mira sobre su motivo.

La llamada primera Guerra del Golfo comienza en el verano de 1990 y dura hasta febrero de 1991. La contienda enfrenta a una coalición de treinta y cuatro países contra Irak. En 1990 el Museo Imperial de la guerra comisionó a John Keane como artista oficial para dicha guerra⁶⁸.

Keane consigue notoriedad con una pintura de 1991 que titula *Mouse at Front* (fig. 22), donde utiliza el icono de los dibujos de animación estadounidense y lo coloca en medio de un paisaje humeante cerca de una playa (podría tratarse de la batalla de Khafji, entre el 29 de enero y el 1 de febrero). El icono de la animación estadounidense está sentado en lo que parece un váter. Junto a él una palmera se retuerce sobre sí misma, una bandera de Kuwait pisada por un carro de los que se usan en los hipermercados lleno de cohetes, al fondo se observan los pozos humeantes de petróleo.

67. KITSON, Linda: *The Falklands War a Visual Diary*, Royal College of Art Editions, Londres, 1982.

68. En 2004, trabajó en pinturas sobre el asedio al teatro de Moscú de 2002, lo hizo con material documental como fuente: "El proceso ha continuado con mis métodos de desarrollo de las imágenes con la ayuda de un ordenador, antes de comprometerse con la pintura sobre lienzo a diferentes escalas, pequeñas y grandes". En www.johnkeaneart.com/mainframes.html



Fig. 22 John Keane, *Mouse at Front*, 1991, (Óleo y técnica, 173 x 198 cm.)



Fig. 23 John Keane, *Distant Shudder*, (estremecedora distancia), de la serie *Gulf*; 1991 (PVA y crayon/papel, 75 x 51 cm.)

Angela Weight defendió la obra en el catálogo de una exposición de la pintura en 1992:

«*Mouse at Front*» es la pintura por excelencia de Keane, una transfiguración grotesca de la cultura y la topografía, una alegoría de la ciudad que ha sido violada, abusada, defecada sobre ella y abandonada. La ironía de la búsqueda del carrito para comprar, con su carga de cohetes antitanque no pasó desapercibida para Keane, que ya había utilizado en su trabajo un omnipresente carrito como símbolo del consumismo (en esta ocasión, añadió la bandera kuwaití bajo sus ruedas)⁶⁹.

Este pintor había sido comisionado para ir a la guerra, iba a pintar aquello que tenía delante, iba ser un testigo ocular de la guerra. Pero es inevitable llevar consigo lo que ya conocía de sus antecesores. Su trabajo *We are making a new world order* (fig. 23) (“Vamos a hacer un nuevo orden mundial”) nos recuerda a la pintura de 1918 *We are Making a New World* (“Vamos a hacer un nuevo mundo”) de Paul Nash. De algún modo es evidente el guiño. Una vez más el testigo va cargado de las ideas aprendidas del acontecimiento-guerra, o más aún, el pintor que va a la guerra a pintar lleva consigo la tradición de la pintura de guerra. Paul Nash también está presente como referencia en *Distant Shudder* (fig. 24) que nos recuerda a las estelas dejadas por los aviones de la RAF en una de sus acuarelas tituladas *Battle of Britain* de 1941.

Dentro de la serie *Gulf*, en la pintura titulada *Scenes on the Road to Hell* (fig. 25), John Keane nos pone delante de una nueva representación de la guerra. En este caso, no sólo vemos las armas, las bombas, los soldados, sino la importancia y el protagonismo de los medios de información. Se puede ver cómo en primer plano hay representado un soldado tumbado en el suelo, con su arma aún en las manos, presumiblemente muerto sobre el soleado suelo. Junto al cuerpo, un cámara de televisión, vestido con vaqueros y zapatillas blancas (occidentalizado), graba la escena, porque la muerte del soldado ha sido convertido en escena, como dice el título de la pintura, una escena en la carretera al infierno. Y el término “escena”

69. BRANDON, Laura: *Art and War*, I.B. Tauris, New York. 2007, p. 92.



Fig. 24 John Keane, *We are making a new world order*, 1991. (Óleo y técnica mixta sobre lienzo, 170 x 233 cm.)

Fig. 25 John Keane, *Scenes on the Road to Hell*, de la serie *Gulf*, 1991 (PVA sobre papel).

Fig. 26 Peter Howson, *House Warming*, 1994.

Fig. 27 Peter Howson, *Mountain man*, 1994.

Fig. 28 Peter Howson, *Serb and Muslim*, 1994.

tiene que ver con la representación, con la ficción, con el teatro.

John Keane es testigo, no sólo de la guerra, sino también de cómo se produce la imagen de la guerra, y con esta vivencia “compone” su propia imagen.

El escocés Peter Howson (n.1958) también fue un artista oficial de guerra. Fue comisionado en 1993 para viajar a Bosnia durante el conflicto armado entre abril de 1992 y finales de 1995. Hizo un primer viaje a los Balcanes en junio de 1993, pero un brote de disentería le hizo volver a casa. En su descanso pidió a sus patrocinadores que le permitieran no dibujar nada, ya que su estancia en la zona de conflicto había sido muy traumática. Aún recuerda cómo ante una escena producida por una emboscada sobre unos autocares, tuvo que cerrar su cuaderno de apuntes ante los charcos de sangre y los restos de los pasajeros. Howson se alejó de la escena murmurando “I can’t draw this” (No puedo dibujar esto)⁷⁰.

70. GOUGH, Paul: “Why Paint War? Art, British Artists and the First World War”, publicado el 9 de junio de 2014 en *Bristol 2014: The City and Conflict from the First World War to the Present Day* (página web conmemorativa sobre el centenario de la Primera Guerra Mundial).

Antes de que acabara el año 1993, Howson vuelve a la zona de conflicto. Entre el 15 de septiembre y el 13 de noviembre de 1994 realizó la exposición *War in Bosnia* (“Guerra en Bosnia”) en el *Imperial War Museum*, donde atrajo a gran número de visitantes por su descarnada descripción de las atrocidades. Él decía para la ocasión: “*Ahora que por fin he visto cuerpos muertos, tripas y sesos, y niños hambrientos, he realizado un trabajo auténtico*”⁷¹.

Las imágenes resultantes después de haber pasado por la guerra tienen que ver más con las atrocidades que presencié, que con la idea de guerra como un combate entre uniformados hombres. Sus imágenes representan escenas espeluznantes. En *House Warming* (fig. 26) un hombre dispara sobre unos cuerpos amontonados mientras fuma un cigarrillo. La imagen sucede en un paisaje de campo, con una arboleda y una casa con su tejado a dos aguas. Toda la composición está pintada con tonos rojizos, convirtiendo la imagen en una escena muy cruda.

Los documentos de Howson parten del miedo, del terror, hablan de lo irracional, una matanza a quemarropa, una pistola que apunta a los ojos. Como el contrapicado de *Mountain man* (fig. 27) que mirando al espectador con una mirada neutra, coloca su arma cerca de la posición del que mira la pintura, el miedo a la mirada que ya no siente miedo, el temor a la mano que está acostumbrada a matar.

Peter Howson, a pesar de la angustia, realiza imágenes de la guerra muy alejadas de las imágenes clásicas de confrontaciones entre dos ejércitos. Sus imágenes son íntimas y en situaciones secretas a los ojos del mundo, brutalidades que se esconden tras los titulares de los medios informativos, asesinatos a sangre fría, violaciones, como parece verse en su pintura *Serb and Muslim* (fig. 28), torturas, es decir, la otra cara de los uniformes y las medallas al honor y al valor.

1.4 Los testimonios desde un plató de las industrias culturales

La industria cultural ha acercado los límites de las imágenes de la realidad y las imágenes de la ficción. Por un lado, los recursos estilísticos utilizados en los medios de comunicación se asemejan a los de los productos de ficción, y por otro lado, éstos últimos tienen cada vez un aspecto más “real”. En el caso de la guerra, las imágenes de la ficción y las imágenes de los medios de comunicación se han trenzado hasta tal punto que resulta cada vez más complicado discernirlos.

En este sentido, se inserta el trabajo *Dead Troops Talk* (figs. 29, 30 y 31) (escena después de una emboscada a una patrulla del ejército Rojo, cerca de Moqor, Afganistán, invierno de 1986), realizado en 1992 por el artista canadiense Jeff Wall.

Este trabajo vuelve a remitir a la tradición de las representaciones de la guerra. Por su tamaño de grandes dimensiones, 2,3 x 4,2 metros, vuelve a aludir a la pintura *al fresco* que decoraba las paredes de los palacios y que daban testimonio de hechos bélicos del pasado. En este caso, Jeff Wall utiliza el procedimiento de la

rra Mundial en la ciudad de Bristol), www.bristol2014.com [Consultado el 21-08-2014]

71. CHILVERS, Ian: *Diccionario del arte del siglo XX*, Editorial Complutense, Madrid, 2001, p. 350.

caja de luz como forma de instalación de la fotografía.

Pero retomemos brevemente el contexto temático de esta imagen. A finales de la década de los setenta y durante la década de los ochenta del siglo XX, la Unión Soviética habían introducido sus tropas en territorio afgano, con la intención de apoyar a las fuerzas de la República Democrática de Afganistán contra los *mu-yahidines*.

La imagen muestra a un chico joven vestido de lo que podríamos identificar como las vestimentas autóctonas, y a trece soldados vestidos con el uniforme del ejército ruso que habían sido emboscados. Tirados por el suelo, parecen revivir, volver de la muerte. Han sufrido sorpresivamente el dolor, el ataque físico, han muerto por una agresividad brutal. Sus cuerpos han sufrido amputaciones, sus cráneos han sido golpeados, sus cuerpos tiroteados, conmocionados, abiertos violentamente. Han sufrido una situación disruptiva, que por otra parte siempre sobrevuela en un contexto de guerra. El ataque sucedió hace algunas horas. La sangre parece estar seca ya que ha perdido el rojo saturado y brillante, para parecer marrón oscuro. Los charcos de sangre están agostados. Había pasado tiempo desde la emboscada, por lo tanto la sangre había perdido su color. También la tierra está seca, ya no hay indicios humeantes, sólo un terreno árido, con cascotes y trozos de ramas de árboles. La escena se muestra extrañamente apacible.

Se reconocen en la composición seis grupos de soldados. Todos, excepto el chico afgano, muestran graves heridas por todo el cuerpo. Comenzando de izquierda a derecha encontramos a dos soldados. El primero de espaldas al espectador mira su mano que tiene varios de sus dedos cortados, y horrorizado parece gritar ante lo que ve. Junto a él otro soldado con la mandíbula abierta parece sujetarse la cabeza y mira a su compañero con una mirada perdida, entre la lamentación y la incompreensión. En la parte central de la composición tres soldados parecen jugar con su tragedia. Uno de ellos con un enorme agujero en el estómago está subido a la espalda de su compañero, mientras éste, con la cara ensangrentada, hace una mueca graciosa ante otro soldado que le muestra un trozo de carne. En el centro de la fotografía un soldado recostado y con la pierna izquierda literalmente destrozada tiene a otro soldado encima en actitud sexual. Cerca de ellos un soldado que está tumbado levanta la cabeza para mirar a otro que de rodillas muestra su cabeza totalmente abierta. Al fondo otro soldado, con una pierna amputada, sonríe ante la escena de los tres soldados que juegan con la carne humana. Todos ellos tienen la piel mortecina, y las ropas polvorientas y sucias.

Y entre ellos el chico con un sombrero estilo *tapa* y zapatillas deportivas blancas está, ajeno a la escena de la “vuelta a la vida”, sentado en el suelo concentrado en buscar algo en una bolsa de campaña.

Toda la escena es un acto de teatralidad⁷². Todo es un escenario. Jeff Wall contrató para la ocasión a Rick Lazzarini y su equipo, *The Character Shop*⁷³, un afamado estudio de efectos especiales. Partiendo de estudios y análisis forenses de las consecuencias de agresiones corporales por arma de fuego, y tras una indagación en imágenes reales de heridas, de tendones y músculos dañados, de rotura

72. En alemán existe el término *Kriegsschauplatz*, se traduce como “teatro de la guerra”.

73. www.character-shop.com [Consultado el 22-08-2014]

de huesos, de piel desgarrada, etc., se realizó una producción de piezas de látex a través de moldes. Estos fragmentos sacados de partes humanas destrozadas por explosiones o impactos fueron coloreados minuciosamente, para ser colocadas en el lugar preciso en la escena. Una escena que hubo que darle un aspecto seco, agrietado, donde pareciera que los charcos de sangre llevaban allí muchas horas, donde las salpicaduras y las manchas fueran creíbles.

La composición de la escena está hecha digitalmente (para atender a la complejidad del procedimiento hay que atender que está realizado en 1992, donde por supuesto los procedimientos de edición fotográfica no son los actuales).

El artista diseña escenas cómicas, pero pone en juego cosas poco divertidas. Hace humor negro, lo grotesco que hace gracia. Nos pone delante de un chiste que esconde una tragedia. Es la colocación de la risa sobre las lágrimas, o más bien, una cosa lleva a la otra. A través de la pantomima el artista nos conduce a lo oscuro, a lo indecible. Es cuestión de aguantarse la risa, de que no se nos vean los dientes, que no hagamos ruido. Y la tragedia surge cuando al darse cuenta que la risa está contenida⁷⁴, el espectador, perplejo pregunta por qué, y de qué, se ríe. La propuesta es una construcción, un montaje convertido en un desmontaje de los recursos y discursos hegemónicos en cuanto a la imagen de la guerra. Todos los personajes parecen haber sido dirigidos, y de hecho lo han sido, para que adoptaran una postura reconocida. Pero para ello se necesita una mirada atenta, una especial dedicación a revisar (volver a visar) los detalles, esos que, en el caso contrario que proponía Roland Barthes no contienen el “efecto de realidad”⁷⁵, sino que lo anulan. En este caso, en los detalles se encuentra la ficción. Con una mirada pausada y detenida se descubre que éstos son las pistas que prueban la mentira. Todos los cuidados para la consecución de los efectos precisos y rigurosos con la realidad a la que se refiere, conduce el sentido de la imagen por un entramado de relaciones que fuerzan la referencia a una escena de la realidad, para seguidamente, en una segunda o tercera lectura, apreciar la propuesta reflexiva que conlleva. Como ya se ha dicho es un montaje que trata de desmontar los parámetros visuales establecidos en los intentos de representar la guerra, donde subyace todo tipo de intereses, convirtiendo a dicha representación en una muestra controlada que oculta aquello que no conviene.

Este trabajo parte de las imágenes del fotoperiodismo. Pero se realiza en un plató de la Industria Cultural, en un lugar que produce entretenimiento, lugar donde se realizan todo tipo de productos audiovisuales que tienen como temática la guerra. Hay un cierto aire teatral, todos parecen forzar su posición y sus movimientos. Parece ficción, pero no cabe duda que se reconocen aspectos de la realidad, pero de algún modo llevada a la ficción. Todo parece ponerse en duda, parecen clichés visuales, posturas que evocan, vestimentas reconocidas, soldados que recuerdan a otros soldados, un lugar que remite a lugares ya conocidos, todo tiene un teatral aspecto donde runrunea la repetición de *lo ya visto*.

74. Encontramos una referencia a Bajtin y el concepto de “La risa contenida” en www.moma.org (en la página web hacen una referencia a: “Arielle Plenc in correspondence with Jeff Wall selected Essays and interviews -New York NY, The Museum of Modern Art, 2007-, p. 260). [Consultado el 28-08-2014]

75. Véase el punto 2.4.3 en la parte II de esta tesis.



Figs. 29, 30, 31 Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, 1992.



1.5 Testigos del flujo de imágenes

“El presente no es más que un escenario del pasado que se desplaza muy deprisa hacia el futuro”⁷⁶.

Robert D. Kaplan

En 1964, dentro de su trabajo *Understanding Media: The Extensions of Man*, Marshall McLuhan dijo aquello de que “el medio es el mensaje”, con esta superposición nos invita a pensar si la división entre dos de los elementos básicos de la comunicación, el mensaje y el medio, es una separación forzada y falsa⁷⁷.

La relación entre la información (veraz), la producción de imágenes y las realidades políticas es un tema muy amplio y antiguo⁷⁸. Como hemos visto, la experiencia de la cobertura informativa dada a la guerra de Vietnam llevó las atrocidades a los salones y cuartos de estar de medio mundo, especialmente a los estadounidenses, con la consecuente repercusión en protestas generalizadas de una opinión pública cada vez más en contra y alejada de las decisiones gubernamentales.

Pereciera que esta circunstancia estuvo en el aire en el momento de capturar, seleccionar y transmitir imágenes a través de los medios en las guerras ocurridas en la década de los noventa del siglo XX. La televisión seguía ofreciendo imágenes de conflictos, dispuestas ante los consumidores en una ficticia prueba de transparencia informativa que daba la oportunidad de generar juicios críticos, por parte de los espectadores de los *mass media*, sobre los acontecimientos que se estaban produciendo en diferentes partes del mundo⁷⁹.

En aquellos finales años del siglo XX, la artista Monika Anselment (n.1965) comenzó, mediante la fotografía, una estrategia artística que continuó hasta bien entrado el siglo XXI. Anselment colocó una cámara fotográfica frente a la pantalla del televisor y fotografió las imágenes de guerra tanto en programas informativos como en documentales. El resultado es una serie de imágenes estáticas donde se distingue, no sin dificultad, explosiones, columnas de humo entre los edificios o ráfagas luminosas en el cielo. Siempre son planos lejanos, donde no se distingue a ninguna persona, sólo fuego y humo. A esta serie la llamó *TV WAR* (figs. 32-35).

Monika Anselment ha detenido el flujo, ha congelado la imagen en movimiento que proporciona la televisión. En esa parada, se puede observar, no sólo la

76. Idea que sonsaca Kaplan después de conversar repetidamente en los años ochenta del s. XX con Milovan Djilas (lugarteniente de Tito durante la lucha guerrillera contra los nazis en la Segunda Guerra Mundial), en KAPLAN, Robert D.: *Fantasmas Balcánicos*, (Felipe Mellizo y Belén Fernández, trads.), Acento Editorial, Madrid, 1994, p. 68.

77. STRATE, Lance: “La tecnología, extensión y amputación del ser humano. El medio y el mensaje de MacLuhan” en *Infoamérica*, número 7-8, octubre-mayo, 2012, p. 62.

78. Véase el interesante artículo de KREMEIER, Ulrike: “Semblanzas” en www.monika-anselment.net/tv-wars-txt-en.html [Consultado el 22-02-2015]

79. En este sentido véase los capítulos V y VI la tesis doctoral de VIDAL Coy, José Luis: *El círculo cerrado. Cobertura informativa de los conflictos internacionales de Estados Unidos en un siglo (1898-1991): poder político y censura*, dirigida por José Vicente Rodríguez Muñoz y Juan Miguel Aguado Terrón, Facultad de Comunicación y Documentación, Universidad de Murcia, 2006.



Figs. 32, 33, 34, 35
Monika Anselment, *TV WAR*, 2000 (Lambda-print, 57x80 cm.)

imagen del hecho belicoso, sino también el logotipo de la cadena que da la noticia, los textos sobre impresos que ubican el acontecimiento que, sin el texto que lo indique, no tendría ubicación. Su intención es la de visualizar el canal de exposición, el propio dispositivo de muestra.

Desde los primeros años de la década de los noventa, con la denominada “Guerra del Golfo”, la televisión trata de *ficcionalizar* los acontecimientos bélicos, así lo escribe, por ejemplo, Jordi Font Agulló refiriéndose a la época cuando Anselment comienza la serie:

“Estamos, pues, ante un fraude de realidad en plena era de la información que tiene su mayor aliado en las prácticas (re)presentacionales de los mass media (...) En los últimos años el objetivo principal de los noticiarios informativos ha sido la manufacturación de la opinión pública con tal de «proteger» a la gente ordinaria de la realidad”⁸⁰.

Monika Anselment replantea una nueva mirada, no a las imágenes sino al sistema de circulación de las imágenes. Ante las imágenes no específicas de un mundo que sufre y vive el horror, la artista propone un ejercicio de especificación, de anular la distancia insalvable entre las zonas de conflicto y zonas de paz, para proponer otra distancia, aparentemente más accesible: la distancia entre el espec-

80. FONT Agulló, Jordi: “Conmoción y temor” en www.monika-anselment.net/tv-wars-txt-en.html

tador y la televisión, una distancia mucho mayor de lo que parece, sobre todo si se trata de interponer elementos de descreimiento que generen un acto reflexivo en el espectador que impulsen comportamientos políticos.

Testigos de imágenes (de muertos)

“-Pues yo –repliqué– oí una vez una historia a la que me atengo como prueba, y es ésta: Leoncio, hijo de Aglayón, subía del Pireo por la parte exterior del muro del norte cuando advirtió unos cadáveres que estaban echados por la tierra al lado del verdugo. Comenzó entonces a sentir deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que, vencido de su apetencia, abrió, enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos dijo: «¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!»⁸¹

Platón, *La República*.

Fue en los Balcanes, el 27 de junio de 1914, donde se asesinó al archiduque Francisco Fernando de Austria, heredero de la Corona del Imperio Austro-húngaro, y a su esposa, la condesa Sofía Chotek, acontecimiento que señala el comienzo a la historia (bélica) del siglo XX, con la Primera Guerra Mundial. Y en los Balcanes, esta historia parece también tener su correspondiente final (bélico): entre 1996 y 1999 sucede lo que se conoce como Guerra de Kosovo.

En mitad de la década de los noventa del siglo XX, llegaban a los aparatos de televisión de todo el mundo imágenes de una guerra que estaba ocurriendo en el centro de Europa. Los noticiarios se llenaron de ruinas, edificios bombardeados, muertos por la calle, habitaciones llenas de cadáveres envueltos y dispuestos en filas. Los aviones de la OTAN bombardeaban ciudades de Yugoslavia en un intento de parar el conflicto, pero en demasiadas ocasiones los objetivos no resultaron militares, sino civiles.

El artista español Simeón Saiz Ruiz es uno más de los ciudadanos que al encender la televisión, miraban por aquella época las imágenes de una guerra muy cercana y, a la vez, lejana. Él comienza en 1995 una larga serie de pinturas realizadas con óleo sobre lino, pastel y carbón, de medidas variables, y que titulará *J'est un je*. Una serie que continuará durante toda la primera década del siglo XXI.

A pesar de que la serie sigue bien entrado el nuevo siglo, y por lo tanto podría entrar en el siguiente apartado, lo dejamos en este lapso temporal que termina en el año 2000, ya que toda la etapa de ideación está germinada en el contexto de los años noventa del siglo XX. Un momento en el que sólo se intuía remotamente lo que quedaba por venir en el ámbito de los novedosos modos de intercambio de la información, y en los nuevos dispositivos móviles de comunicación.

El proceso de ejecución de la serie consistió en trabajar desde (y con) los medios de producción de imágenes de la realidad: la televisión, fundamentalmente,

81. PLATÓN: *La República*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pp. 247-248.

pero también de la prensa escrita. No se trataba tanto de atender a la guerra, como a las imágenes de la guerra. Imágenes que, por supuesto, tenían un trágico referente en la realidad. Este artista no era testigo de la guerra, pero sí lo era de sus imágenes. De esto modo, el artista era consciente de que los medios de comunicación ejercen un control y un filtro respecto a la realidad, pero también ofrecen una oportunidad.

Su propósito fue desentramar para volver a tramar, decodificar para volver a codificar, deshacer para volver a hacer, y en obtener así una posibilidad de entender lo que ocurría en los Balcanes por medio del proceso destructivo-constructivo de sus imágenes. Se pone sobre la mesa las piezas visuales ofrecidas para la comprensión de un acontecimiento trágico lo suficientemente lejano (a pesar de ser en territorio europeo), como para que su papel de “testigo presencial” tenga lugar detrás de una pantalla. Si el acontecimiento se ha vuelto un espacio audiovisual en un informativo, el testigo de ese noticiario es, de alguna manera, testigo del acontecimiento.

El testigo detrás de la pantalla es un testigo a salvo. No sufre las inclemencias de la guerra, no se siente agredido, la televisión se transforma en un filtro seguro que proporciona la tranquilidad de poder poner sobre la mesa de estudio aquello que se está viendo. Quizás por la no implicación presencial en el acontecimiento abre la puerta a la explicación que precisa de la correspondiente distancia. La televisión proporciona un camino intermedio ya que coloca al testigo ante unos hechos, pero con la oportunidad de apagar la pantalla que proporciona el acontecimiento. La televisión es, dicho nuevamente, un filtro seguro ante la agresión de las hostilidades. Por esta razón el testigo que se inclina a tratar de entender lo que allí ve, tiene, irremediablemente, que entender cómo funciona dicho filtro. Se trata de explicar lo que se ve inmiscuyéndose en cómo se ve.

La televisión podríamos atenderla de dos formas, por un lado aspectos internos, y por otro aspectos externos. Los primeros corresponden a una decisión de los responsables del propio medio, es decir, el encuadre, el foco, el tiro de cámara, el *zoom*, y sobre todo la edición y montaje de la noticia, el enfoque de redacción, y muy particularmente el medio concreto que esté dando dicha información. Los segundos, los aspectos externos, tienen que ver con la posición del espectador de televisión, ¿dónde se sitúa física e ideológicamente respecto a las informaciones dadas por la televisión?

Saiz Ruiz trabaja visualizando aquello que tiene a la mano, aquello que está a su alcance: primero, las imágenes dadas, que le llegan, que le son accesibles; y segundo su propia posición respecto a dichas imágenes.

En este sentido, el artista se “impone” unos parámetros estratégicos⁸² para realizar las imágenes pictóricas:

1. Como ya se ha dicho, al artista le interesa la posición física respecto a la pantalla. Él coloca una cámara de fotografía (del modo en que lo hace Monika Anselment) frente al televisor y realiza diez tomas desde diez ángulos distintos, que podrían corresponder a diez puntos de vista del testigo

82. SAIZ Ruiz, Simeón (Compilador): *Realidad contra Identidad. Ensayos sobre J'est un Je*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 127-128.

del acontecimiento televisado. Estas diez perspectivas son diez miradas a las imágenes de la guerra que ofrece el televisor. Un testigo que se mueve ante la perpendicularidad de la pantalla, una cámara (testigo) que siempre está dentro del cuarto de estar, nunca sale de la pequeña estancia, pero que, ante la *frontalidad* que ofrece la televisión, el plano visual se estrecha en los extremos. El movimiento del testigo delante de la pantalla provocan deformaciones de las imágenes de la guerra y, por consiguiente, también deforma las imágenes de verdugos y víctimas. Las posiciones están íntimamente relacionada con la deformación del plano. De este modo, el puesto número diez corresponde a la posición frontal, y donde la fotografía tomada por la cámara es la única que no está deformada.

2. Las posiciones están organizadas en tres grupos: las primeras están reservadas a los cadáveres; las centrales son para personas manipulando cadáveres o fotografías de cadáveres (nunca primeros planos); y las últimas son imágenes donde no se identifique nada en concreto (planos de calles, descampados, escombros, etc.). Estos tres grupos se configuran en torno a las víctimas, verdadero resorte para el inicio de la serie, donde resulta primordial volver a recordar que son personas muertas, lo que se ve detrás de la pantalla, entre logotipos de la cadena de televisión, con información sobreimpresa y con una voz en off que explica lo que se está viendo. La selección de imágenes que serán captadas desde las diez posiciones nunca serán imágenes de contextos bélicos sino, como dice el autor, imágenes de víctimas.
3. Las imágenes seleccionadas para ser traducidas por los medios de la pintura nunca se repiten en distintas posiciones. Saiz Ruiz utiliza la pintura y su tradición, en parámetros de técnica y procedimientos, para volver a reconstruir la imagen previamente deshecha. Se propone volver a armar la imagen después de desarmarla, de mostrar el interior. Después de descarnar la imagen catódica, se trata de volver a hacerla carne en otro medio. Un medio tradicional que conecta las imágenes de la guerra de Yugoslavia con las imágenes de otras guerras, que relaciona esta guerra con otras guerras, pero que pone sobre la mesa un nuevo aspecto: el testigo. Éste ya no está siempre en el acontecimiento *in situ*, sino que es testigo del flujo de testimonios en forma de imágenes. La guerra sigue sucediendo en un territorio concreto, pero es vista, aparentemente, desde cualquier parte del mundo.
4. Este artista es testigo de las noticias y de las imágenes que la acompañan, pero no se puede olvidar que él mismo es también un hacedor de imágenes, también él es un editor y constructor de imágenes. Y por lo tanto su ojo está entrenado en la formación de las mismas. El lenguaje que usa, para la re-elaboración de las imágenes pictóricas, lo toma de los puntos catódicos de la televisión. La fotografía de la televisión es trasladada al lienzo tomando medidas exactas de las líneas y reproduciendo cada punto catódico con sus valores cromáticos precisos, cuadrados de colores sólidos que el ojo reconstruye.
5. En el momento de la muestra de estas imágenes pictóricas serán acompañadas por información en forma de títulos. De este modo, a cada imagen

pictórica le corresponde un título largo donde se indica la fecha, el lugar, y además incluye el medio de comunicación y el día que fueron emitidas esas imágenes que, como ya se ha dicho, sirven de referente para las pinturas que Saiz realiza. Así al mirar la imagen y leer el título se presenta un lugar y un tiempo que, de algún modo, hila un relato, un testimonio. Parece que el ejercicio ecfrástico se concentrara en unas pocas palabras que “tiran” de la imagen. El título ubica la imagen en otra posición, “*el texto nos habla didácticamente de la imagen, acercándose a ella intentando imitar su estatuto lingüístico*”⁸³. El título aparece entonces como una flecha apuntando al sentido que, sin esa aportación textual, la imagen quedaría indefinida. El título propone una tensión entre la descripción y la interpretación. Con unas pocas palabras se consigue que las formas descriptivas que aparecen en la imagen se sitúen en un lugar de tirantez, de incertidumbre que pone en duda lo que se percibe. El título actúa como agitador, es un movimiento disuasorio que nos aleja de la recepción meramente ocular. A pesar de que, como hemos ido viendo, la acción de ver siempre está filtrada y contaminada por las singularidades y también por los consensos colectivos, el título funciona como una llave que abre y, a la vez, cierra aquello que se muestra modificando la descripción que contiene la imagen en otra descripción. El título nombra, realiza una categorización, clasifica, construye, expande, contrae... En definitiva, el título trata de vehicular el significado de la imagen por los desconfiados caminos de la significación. En este caso, el título nos informa de que son imágenes que un medio de comunicación dio sobre la guerra, imágenes dadas por un testigo enviado para *cubrirla*. Dicho así son imágenes encubridoras, pero a la vez reveladoras, y en este vaivén, el artista articula una nueva construcción de la guerra a partir de sus imponentes ruinas visuales.

En el proceso, el artista parece hacer constar varios filtros: primero, la guerra aparece en televisión; segundo, la imagen de la televisión se vuelve fotografía; tercero, la cámara realiza diez tomas distintas de la imagen, cada posición resulta un nuevo filtro; cuarto, la transposición a un esquema de trabajo, donde el artista realiza una cuadrícula de trabajo donde coloca los tiempos que tarda en realizar cada parcela del cuadro; quinto, paso al soporte pictórico. Es un trabajo parcelado, por lo tanto no se puede ver la imagen total hasta que no está finalizada; y sexto, la muestra junto al título donde amplía el significado a base de añadirle una fecha, un lugar y un medio de comunicación.

Este trabajo consiste en la colocación de filtro sobre filtro, de celosía sobre celosía, donde el referente, en este caso la guerra, queda sepultada detrás de todas las capas visuales que paradójicamente la hacen visible, comprensible.

El 15 de enero de 1999 se produce lo que se ha llamado “Matanza de Racak”, una pequeña población a 25 kilómetros al sureste de Pristina. El 17 enero de ese año, cuando los observadores internacionales llegaron a la zona se encontraron con, al menos, cuarenta y cinco cadáveres, entre ellos, ancianos y un niño⁸⁴.

83. DE LA CALLE, R.: *op. cit.*, p. 22.

84. Véase el relato que hace Bebus Hill para el diario *El País* el 17 de enero de 1999. En www.elpais.com/diario/1999/01/17/internacional/916527603_850215.html [1-2-2014]



Fig. 36 Simeón Saiz Ruiz, *Matanza en Racak* (ocurrida el 15 de enero de 1999). (A partir de imagen aparecida en TVE-1), 2002. (Óleo sobre lino, 290 x 470 cm.)

Insistimos en que en este trabajo no se trata el acontecimiento mismo sino algunas imágenes *capturadas* por él. El título que acompaña a la pintura, “imagen aparecida en TVE-1”, indica que se trata de una imagen dada. Estamos en el ámbito de las apariciones, las sombras y los fantasmas. Su trabajo pone de relieve los mecanismos de construcción de las imágenes a través de sus propios medios. Su trabajo consiste en aumentar el “truco”, para desmontar y volver a fabricar imágenes que emanan de la realidad filtrada, de la cual él mismo es testigo y, por lo tanto, participe.

La imagen resultante (fig. 36) no viene provocada por una herida o trauma personal (entendido como una contusión corporal), porque el realizador de la imagen nunca estuvo en el lugar en los momentos del conflicto, pero sí ha visto, con interferencias, pero ha visto. El conocimiento de lo sucedido viene dado por el medio de producción de imágenes, que distancia, que deja entrever limpiamente. El tiempo del acontecimiento no está en nuestro poder intervenirlo, en cambio, el tiempo del acontecimiento dado por los medios de información sí es manejable. El acontecimiento televisado se puede parar, acelerar, bajar el volumen, aumentarlo, poner en blanco y negro, subirle los tonos, incluso cambiar de canal.

Frente a las imágenes pictóricas de Saiz se espera una respuesta del espectador. Para ello se le propone ver los mecanismos de producción de la realidad que, a fin de cuentas, se ha convertido en una nueva forma de *verdad*. En este sentido el propio autor ha escrito y diferenciado entre “autenticidad” y “verdad” en los siguientes términos:

“Autenticidad implica que nuestros pensamientos se corresponden o están de acuerdo

Fig. 37 Simeón Saiz Ruiz, *Ataque a convoy de refugiados en la carretera de Dakovica a Prizren, miércoles, 14 de abril de 1999.* (A partir de imagen aparecida en Antena 3), 2006. (Óleo sobre lino, 75 x 121 cm.)



Fig. 38 Simeón Saiz Ruiz, *Víctima de ataque a un autobús en kosovo en el que murieron 17 personas el 3 de mayo de 1999.* Mayo 2007. (Pastel sobre papel, 91,8 x 147,5 cm.)



*con las expresiones (en cualquier medio que tomen cuerpo) con que los comunicamos*⁸⁵.

Es decir, parece que con la autenticidad siempre existe buena fe. Lo transmitido, lo expresado o lo comunicado tiene una relación con lo que se piensa. Lo auténtico parece estar cercano al ámbito de lo individual, alguien es auténtico porque actúa según como piensa. Y seguidamente, para el término verdad escribe:

“(...) no importa cuál sea la teoría que adoptemos, lo mismo si creemos que es una correspondencia entre ideas o palabras o cosas, que si creemos que es simplemente

85. SAIZ Ruiz, Simeón: “Realidad contra identidad” en *Revista de occidente. La pasión por lo real. Muerte, Exceso y Documento en el Arte Contemporáneo*, Febrero 2006. Madrid, Ed. Fundación Ortega y Gasset, nº 297, 2006, p. 88.

*aquello que todos nos ponemos de acuerdo en dominar así, tenemos que entenderla como la corroboración de una identidad entre expresiones que son comunicables por un lado y estados de cosas o sucesos por otro*⁸⁶.

Teniendo en cuenta que lo verdadero es fruto de un consenso, en el caso de los conflictos bélicos, el relato de lo que ha pasado es tan poroso como grupos de personas se pongan de acuerdo en su construcción. En este sentido, parte del propósito de la obra de Simeón Saiz es señalar que no hay imágenes primordiales integradas en un orden simbólico, que todas ellas pertenecen a un ahora real y no intercambiable. Esta actualidad de las imágenes pervierte la idea de autenticidad y de verdad. Cuando se trata de autenticidad, los pensamientos deben estar de acuerdo con las expresiones comunicadas. Y, en cambio, la verdad depende del consenso adoptado para poder reconocer en los mismos códigos las mismas interpretaciones. Simeón Saiz entiende que se puede aplicar autenticidad a las obras de arte, pero se pregunta: ¿y verdad?, ¿se puede esperar verdad de la obras? De esta forma supone la necesidad de reclamar responsabilidad al espectador, *“acos-tumbrado a oír y no a responder”*⁸⁷. Una responsabilidad que parece depender de la posibilidad de darse o no cuenta de que no estamos delante de personajes ficticios, sino de personas de carne y hueso.

*“Mis cuadros vienen a mostrar una serie de víctimas verdaderas y no víctimas falsas”*⁸⁸, [reclama Saiz, que continúa con la siguiente declaración:] *“como pintor no quiero mentir y confío que el espectador pueda apreciar mi pretensión de sinceridad”*⁸⁹.

Presenta así su trabajo como auténtico, pero pone en cuestión lo relativo a la verdad, que siempre conlleva unos consensos con una comunidad en cuestión, una identificación con un grupo que, por definición, excluye a otro, que no tiene por qué tener una menor posesión de la verdad.

El artista se ubica, detrás de la televisión, en España, en Madrid, ante las imágenes que proporciona, de un lugar lejano, la primera cadena de televisión pública del país. Y esta posición es fuente de problemas que no se pueden dar de lado. Un pintor afirma, aunque su trabajo consista en preguntar, es decir, las imágenes pictóricas colgadas de la pared de una institución artística o galería comercial actúan como una gran afirmación, un *Sí* en forma de enorme cuadro colgado de la pared. Pero en este caso, al artista sabe que no son unas imágenes cualquiera, sino imágenes de personas muertas. Presentar estas imágenes desde la inevitable aseveración de la sala de exposiciones pone en estado de alerta al propio Simeón Saiz.

El medio artístico, con sus grandes *síes*, es un lugar lleno de ventajas pero también de problemas. La “limpieza” de la sala de exposiciones sitúa el contenido de las imágenes propuestas en un lugar tan alejado que puede presentarse como un obstáculo para ver algo. Simeón Saiz, sabedor de ello, toma un desvío, pretende dar un trabajo auténtico, la verdad es otra cosa.

86. *Ibidem*.

87. *Ibidem*, p. 90.

88. *Ibidem*, p. 98.

89. *Ibidem*.

En este sentido, la presentación de su trabajo pictórico es la presentación de todo un dispositivo expositivo de muestra de los filtros utilizados. En 2008, Si-meón Saiz realiza una exposición, donde trata de presentar toda la serie, en el Museo de Santa Cruz de Toledo. La exposición consiste no solamente en la colocación de las pinturas al modo tradicional, una junto a la otra, con sus cartelas llenas de información, sino que además acondiciona una habitación para mostrar todo el proceso de elaboración. En esta sala muestra las fotografías tomadas de la televisión, el método que utiliza para su edición, cómo planifica el trabajo diario, cuadrículas, esquemas, y demás útiles del proceso.

Él parece querer mostrar los filtros usados en su trabajo. Pero pone al espectador ante una llamada: a pesar de los velos, de las interferencias, de las contaminaciones, lo que ves son muertos. A pesar del paisaje aneblado, cuando la niebla levante (que no lo hará nunca), se podrán ver personas muertas prematura e injustamente. De este modo el artista evidencia la capa que cubre, que apenas deja ver. Un “apenas” que es una posibilidad que, ante unos hechos trágicos ocurridos a miles de kilómetros (y no sólo en términos geográficos), es decir mucho.

En un mundo de imágenes, las elaboraciones artísticas tratan de controlar y repensar la distancia. Sus recursos son las diferentes miradas: por encima del hombro, de reojo, de frente, a través de, con lentes, sin ellas, entornando los ojos, con un ojo abierto y otro cerrado, enfocando, desenfocando, de cerca⁹⁰, de lejos, etc., para poner atención en lo que tenemos delante, para elegir unas miradas en detrimento de otras, para aprender a mirar, poniendo esmero en distintos puntos de vista.

Desde esta perspectiva, estos trabajos son ejemplos claros del ejercicio motriz del espectador necesario ante una imagen que contiene promesas de unicidad y eternidad⁹¹. Imágenes de gran magnitud donde se necesita una gran distancia para verlas en conjunto. Pero también, por medio de un paciente y elaborado proceso pictórico, en una suerte de acción compleja de taracear, de confeccionar un mosaico con óleo, que precisa del espectador un acercamiento para poder ser consciente de su confección. De este modo, la estrategia de “hacer mover” al espectador ante la imagen, se sitúa en las problemáticas de la ubicación, ¿qué lugar nos corresponde ante una imagen donde aparecen, como fantasmas, cadáveres?

Ante esta pregunta, el artista opta por una posición doble: por un lado la posición del espectador de sus pinturas, un espectador que debe adecuarse a sus propios intereses delante la imagen, en este caso tradicional, que no ha desarrollado un sistema masivo de muestra sino que se propone única y solitaria; por otro, su propia posición como testigo que trabaja con los dispositivos y las tecnologías de la producción de imágenes. Él ve y se propone elaborar imágenes de la guerra, pero su experiencia no es presencial, sino que ha sido testigo de las imágenes editadas y seleccionadas de los medios informativos. Es un testigo de las imágenes. Afirma haber visto imágenes y, a través de ellas, de sus métodos y recursos, elabora un testimonio que viene a constatar lo que él mismo ha visto: imágenes (de muertos).

90. *Ibidem*, p. 101.

91. Véase BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid, 2010.

1.6 El testimonio consiste en mostrar los ojos del testigo

En 1994, el artista chileno Alfredo Jarr (n.1956), después de un intenso trabajo durante años desde el ámbito de lo que podemos llamar la imagen testimonio, decide viajar a Ruanda algunas semanas después de las matanzas sufridas por la población *tutsi*. Su visita transforma para siempre su relación con la representación, con la naturaleza declarativa de las imágenes y las relaciones que éstas provocan⁹². Se podría decir que este artista es testigo del “después”, pero cuando llega a Ruanda los muertos están, de distintos modos, aún visibles.

Alfredo Jarr se encuentra con los sobrevivientes. Recorre los lugares de las muertes, los campos de refugiados, y allí escucha historias muy recientes del horror vivido. Él recoge testimonios y captura imágenes. Pareciera como si él se supiera testigo de testigos que sufren por la experiencia vivida. El impacto de ver las consecuencias de la masacre produjo en el artista la necesidad de una larga reflexión. Suponemos que por esta razón tardó mucho tiempo en “componer” todo el material que había tomado. Durante seis años, entre 1994 y 2000, Jarr trabajó en el proyecto *The Rwanda Project*:

*“Mi experiencia en Ruanda me ha obligado a cambiar radicalmente de perspectiva. Pasé seis años en este proyecto para intentar diferentes estrategias de representación. Cada proyecto era un nuevo ejercicio, una nueva estrategia y un nuevo fracaso. (...) En el fondo la estructura serial de este ejercicio se impuso a causa de la tragedia de Ruanda y de representarla de modo que tenga sentido”*⁹³.

Un cambio de perspectiva que parece tener su resorte en dos aspectos: el primero tiene que ver con que ya no era un espectador de los medios, las historias no estaban contadas desde la distancia. En este sentido Jarr pasa a ser un *notario* que tiene la posibilidad de “levantar acta”; y el segundo aspecto, se enmarca en la circunstancia de que cuando llega a Ruanda ya se habían acabado las masacres, sin embargo aún estaban sobre la tierra los cadáveres o sus huellas. Él los vio allí, y puede afirmarlo, pero ¿cómo manejar esta afirmación? Esta pregunta parece ser la causante de que Jarr, durante seis años, realizase veintiún ejercicios, veintiún ensayos⁹⁴.

El primer ejercicio lo elaboró a los pocos meses después de volver de Ruanda. En 1995, trabaja en *Real Pictures (Imágenes reales)* (fig. 39). La instalación consiste en una serie de imágenes metidas en cajas negras con una leyenda blanca donde describe la imagen que contiene en su interior. Un trabajo de enterramiento, de ocultamiento, de intento de poner a resguardo. Una especie de fichero, que ordena y que pone las imágenes en relación con la lógica de una disposición concreta, y a la vez un ejercicio de cimentación, de sepultado, bajo tierra, que hace de base para el encofrado del discurso a base de palabras en forma de descripción. Un cimiento de imágenes para una tierra fértil: la tierra de la memoria y de la justicia. Las

92. En este sentido véase VVAA: *Alfredo Jarr. La política de las imágenes*, (Alejandro Madrid Z. y Adriana Valdés B., trans.), Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.

93. *Ibidem*, p. 30.

94. Para verlos por años en www.alfredojarr.net [Consultado 9-04-2014]



Fig. 39 Alfredo Jarr, *Real Pictures*, 1995. Fotografía tomada por el doctorando.

“pictures” de su propuesta no se ven, no se tiene acceso visual a ellas, a cambio, el artista nos ofrece un texto, una inscripción, una nota, un epitafio.

Las palabras hacen referencia a una presencia (dentro de la caja hay una imagen). Los textos no son meras descripciones, sino que hacen referencia a información recogida de primera mano, es decir, que hacen referencia a un testigo en su fase de declarante. Por ejemplo, en una de las cajas, se remite a un encuentro con alguien que le cuenta lo que vivió, quién es, y qué hace ahí. Sobre la tapa negra de la caja se puede leer::

“Esta fotografía muestra Benjamín Musisi 50, se agachó en la puerta de la iglesia entre los cuerpos dispersos que se derraman hacia fuera en la luz del día. Cuatrocientos hombres tutsis, mujeres y niños que habían venido aquí en busca de refugio, fueron masacrados durante la misa del domingo. Benjamín se ve directamente dentro de la cámara, como grabación de la cámara que vio. Pidió ser fotografiado entre los muertos. Quería demostrar a sus amigos en Kampola, Uganda, que las atrocidades eran reales y que había visto secuelas”⁹⁵.

Jarr no habla de una persona, nos da pistas acerca del encuentro que tiene con

95. *Niarama Church, Nyamata, Rwanda, 40 kilometers of Kigali Manday, August 29, 1994.* “This photograph shows Benjamín Musisi 50, crouched low in the doorway of the church amongst scattered bodies spilling out into the daylight. Four hundred *Tutsi* men, women and children who had come here seeking refuge, were slaughtered during Sunday mass. Benjamín looks directly into the camera, as if recording what the camera saw. He asked to be photographed amongst the dead. He wanted to prove to his friends in Kampola.



Fig. 40 Alfredo Jarr, *The eyes of Gutete Emerita*, 1996.

alguien que le cuenta lo que vio. De este modo, la “caja negra”, como en el caso de los aviones, guarda la información de un viaje. Es la materialización de un testimonio que contiene, en su interior, otro testimonio.

Con la caja, el autor sustituye la fotografía que él mismo tomó en Ruanda por otra imagen. Ésta consiste en cajas negras con textos en blanco sobre sus tapas e iluminadas cenitalmente. Donde las letras parecen brechas o cortes sobre la misma caja, por donde mirar hacia dentro, una invitación a mirar, a leer, a leer de otra manera, una convocatoria a vérselas con una lectura distinta en un lugar extraño y nuevo que predispone a otra forma de leer una imagen.

“Alfredo Jarr no suprime las imágenes. Nos recuerda que la imagen no es un simple pedazo de lo visible, que es una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo éste dice, como también entre la palabra y lo que ella hace ver”⁹⁶.

Dos miradas se entrecruzan: por un lado, la de los testigos que cuentan lo que vieron; por otro lado, la mirada del artista chileno que se encontró con ellos, los testigos. Y en un ejercicio de mediación, la caja parece ser la zona que hace cernir, que ofrece y oculta, que recuerda y olvida, que grita y calla. La caja negra de Jarr remite, a la vez, a la vida y a la muerte. *Real Pictures* es una imagen que hay que destapar leyendo la tapa, es la confesión de unas palabras, y delante de todo esto el espectador se convierte en testigo del eco ruandés, ínfimo y lejano.

En 1996, este artista da un paso inevitable: nos enseña los ojos (fig. 40) de una testigo de las que se encontró en su viaje. Se trata de Gutete Emerita, y el título del proyecto: *The eyes of Gutete Emerita*.

En esa ocasión, se muestra los ojos que vieron matar a su marido y a sus hijos, y nos muestra cómo han quedado esos ojos. Unos ojos que contienen una “pictura” (que diría Kepler⁹⁷), grabada a golpe de machete. Nada más y nada menos que los

Uganda, that the atrocities were real and that he had seen aftermath”.

96. RANCIÈRE, Jacques: “Teatro de imágenes” en VVAA: *Alfredo Jarr. La política..., op. cit.*, p. 77.

97. Véase el apartado 2.1.2 de la segunda parte de esta tesis.

ojos testigo, el aparato por el cual Gutete se “transforma” en alguien que lleva a cuestras el más pesado de los testimonios.

Se instala los ojos de la testigo por separado, cerca uno del otro, pero a una pequeña distancia, en dos dispositivos, dos lugares luminosos, como dos visores de cámaras fotográficas, como unos prismáticos, unos ojos miran dentro de la sala, nos mira desde la lejanía a través de un aparato binocular, se trata de los ojos de Gutete. Y en mismo lugar aparece un texto, a dos columnas, como un artículo de periódico, como un pedazo de información sobre un acontecimiento fragmentado, donde el ojo izquierdo revela unas cosas, y el ojo derecho manifiesta otras, las palabras en el lugar de la imagen de los ojos, y viceversa. Solapados ojos e historia, visión y testimonio. El texto nos dice:

“Gutete Emerita, 30 años, está de pie frente a la iglesia. Vestida con ropa gastada y modesta, sus cabellos se encuentran recogidos por un pañuelo de algodón rosa pálido. Asistía a misa cuando la masacre comenzó. Su marido Tito Kahinamura (40 años) y sus dos hijos, Muhoza (10 años) y Matirigari (7 años) fueron asesinados a golpes de machete bajo sus ojos. Ella pudo escapar junto a su hija Marie-Louise Unumararunga (12 años) y permaneció escondida en un pantano durante tres semanas, saliendo sólo de noche para buscar algo de comer. Mientras habla de la familia que ha perdido muestra los cadáveres en el suelo, pudriéndose bajo el sol africano. Yo recuerdo sus ojos. Los ojos de Gutete Emerita”⁹⁸.

Nicole Schweizer se acuerda de Susan Sontag para afirmar que *“Alfredo Jarr suspende las imágenes que lo atormentan y las substituye por textos, pues la imagen no podría, por sí sola, dotar de sentido a ese «real» traumático que la excede, pues para ver este último hay que saber, también, imaginarlo”⁹⁹.*

Con el texto sobre la caja, el testigo-Jarr realiza unos ejercicios donde los elementos de distintas naturalezas se cruzan: los descriptivos (“vestida con ropa gastada y modesta” o “muestra los cadáveres en el suelo”), los narrativos (“ella pudo escapar” o “permaneció escondida”), también recurre a datos (nombres y edades de su marido y de sus hijos) e incluso recursos retóricos (“pudriéndose bajo el sol africano”). Es una organización verbal híbrida, en tanto que combina distintos modos. Nos hace suponer que la imagen que esconden los ojos de la testigo también será un material heterogéneo. La imagen que se guarda, que se tiene en consigna, es una imagen seleccionada, encuadrada por un testigo.

El texto *dado a ver*, y a leer, nos habla de relaciones de nombres, edades, lugares, costumbres, etc. No se trata sólo de una descripción “formal”, o de formas, que aparecen “reproducidas” en el papel, sino que cuentan lo que esta mujer de 30 años tiene que contarnos. La mirada es otra vez doble: por un lado, la instalación como la mirada de Jarr; y, por otra parte, la imagen muestra los ojos de Gutete.

Pero hablamos de un genocidio, de muertes reales. Los muertos que el artista describe a los pies de una mujer ruandesa, y que ella misma nombra, son muertos reales. Cómo poder dar ese testimonio imposible. Ninguna forma “equivale” con

98. SCHWEIZER, Nicole: “La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción” en VVAA: *Alfredo Jarr. La política...*, op. cit., p. 31.

99. *Ibidem*, p. 32.



Fig. 41 Alfredo Jarr, *The eyes of Gutete Emerita*, 1996.

justicia a un muerto, y menos a ojos de su esposa que lo vio matar. En este sentido, el problema se presenta conocido, una vez más: ¿cómo representar la muerte de un ser humano? De momento, ponerles nombre es un comienzo. Parece decir Gutete “este muerto se llama Tito Kahinamura, tiene cuarenta años y es mi marido”. La testigo nos enseña sobre la tierra, y bajo el sol, su testimonio.

Además, en la instalación de 1996, *The eyes de Gutete Emerita* (fig. 41), instala una gran mesa de luz sobre la que pone una montaña de diapositivas con los ojos de la testigo, ahora juntos en la misma imagen. El testigo Jarr repite, acumula y ofrece una y otra vez su prueba: yo vi los ojos que vieron, yo vi los ojos del testigo y ésta es mi prueba. Parece insistir: “me puse delante de ella y le disparé con mi cámara, ella miraba directamente al objetivo”. El espectador, testigo de la instalación, se encuentra con la prueba dispuesta, construida, en forma de hacinamiento, de un acopio insistente, y se presenta los ojos de Gutete en forma de inabarcable acumulación.

Por otro lado el recurso que se utiliza son diapositivas, una variedad que consiste en una fotografía sobre un soporte transparente, que al contrario de los negativos, es una imagen positiva a la espera de luz que la haga visible. Las diapositivas necesitan una luz para lucir nítidas y con un “efectivo” efecto de contraste cromático. Sobre la mesa luminosa y junto a la montaña de diapositivas, algunos cuentahílos, para poder verlas más de cerca, para que, a través de un gesto redundante, se multiplique la multiplicidad de la propuesta. Como resultado cientos de miles de pares de ojos, y todos de una única persona, Gutete Emerita. “*Hay que dotar de historia a los ojos*”¹⁰⁰, nos dice Rancière.

100. RANCIÈRE, J.: *op. cit.*, p. 83.

Los textos de Alfredo Jarr, al igual que las imágenes, también son productos de un ejercicio de encuadre. Son, los unos y los otros, una selección. La pequeña historia que nos descubren los textos sobre la tapa de las cajas están, como hemos visto, llenas de datos e inicios de relaciones muy variadas, hacen insertar la historia de Gutete en un campo de sentido. Sin embargo, no se debe olvidar el aviso que Žižek lanza:

“[el lenguaje] simplifica la cosa designada reduciéndola a una única característica; desmiembra el objeto, destroza su unidad orgánica y trata sus partes y propiedades como autómatas. Inserta la cosa en un campo de sentido que es en última instancia externo a ella”¹⁰¹.

Por lo tanto, el lenguaje es un campo limitado y condicionado, que trata de poner a salvo algo del acontecimiento al que se refiere. Son ensayos, ejercicios o hipótesis sobre si se puede ver de alguna manera lo que ocurrió en Ruanda.

“Se dice a menudo que no hay que hacer figuras retóricas en presencia de un genocidio. Pero esta manera de proteger a los preciosismos del lenguaje a las «víctimas» del genocidio es precisamente una manera de despreciarlas (...) que no tienen nombre y que se encuentran fuera de los juegos del lenguaje (...) allí se encuentra (...) la razón profunda de nuestra indiferencia.”¹⁰²

Pero, ¿se trata sólo de nombrar a los muertos y darles una familia y una edad? Parece que el cuerpo muerto junto a Gutete y el muerto que muestra Alfredo Jarr tienen cosas en común: ninguno de ellos devuelve la mirada y ninguno de ellos tiene la posibilidad de hablar. Dos muertos con nombres muy diferentes: el primero se llama Tito, el segundo se llama imagen con atisbos de realidad. Pero, *“si se han podido cometer esos crímenes sin que nos hayamos conmovido es porque afectaban a seres vivos que nunca nos conmovieron, individuos cuyos nombres no nos decían nada”¹⁰³.*

Se trata, pues, de poner nombres, de hacerles mirar y hablar, como dice Rancière, de recontar¹⁰⁴, volver a contar o volver a hacer las cuentas, de ajustar las cuentas con lo contado, de entrecruzar las tensiones de lo sensible y sus distintas producciones, de hacerles chocar, para que en el estruendo oigamos el eco, de una voz lejana y pasada, que vuelve, que es retorno es sí misma, una voz que entra en el “sala de juicios” y desestabiliza la balanza dominada, en demasiadas ocasiones, por la hegemonía de los oficialismos.

101. Continúa: “Cuando nombramos al oro «oro», extraemos con violencia un metal de su tejido natural, invistiéndolo dentro de nuestra ensoñación, de riqueza, poder, pureza espiritual, etc., cosas todas que no tienen nada que ver con la realidad inmediata del oro” en ŽIŽEK, Slavoj: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, (Antonio José Antón Fernández, trad.), Contextos Ideas Paidós, Barcelona, 2009, p. 79.

102. RANCIÈRE, J.: *op. cit.*, p. 78.

103. *Ibidem*.

104. *Ibidem*.

Capítulo 2. 2001-2011: La omnipresencia del testigo

2.1 Imágenes para el prólogo y para el epílogo (a modo de marco)

“Mediante una especie de golpe de Estado televisivo, Osama Bin Laden, presunto cerebro de la agresión, pretendía ocupar las pantallas, imponerles –como un realizador diabólico– sus imágenes, las escenas de su obra de destrucción. De ese modo, se hizo con el control de todas las pantallas de televisión de Estados Unidos (y, más allá, del mundo entero). Ello le permitió desvelar, demostrar, evidenciar la insólita vulnerabilidad de la primera hiperpotencia, exhibir en el interior de los hogares norteamericanos su propio poder (...)”¹⁰⁵.

Ignacio Ramonet, *Guerras del siglo XXI*

El marco de este apartado lo componen dos imágenes: una para el prólogo y otra para el epílogo. No se trata de componer un inicio y un final, sino que estas imágenes funcionen de horizonte, y así poder situar las obras que vamos a tratar. Dicho de otra manera, la imagen que se ha elegido para el prólogo y la elegida para el epílogo, no son fotogramas estáticos, sino que se extienden en diversas ramificaciones en multitud de direcciones. Algunas quedan dentro del marco que proponemos, pero la mayoría quedan fuera.

Las dos imágenes pertenecen a dos acontecimientos que, por su forma de darse en los medios informativos, significaron cambios y nuevas miradas hacia el ámbito de lo visual. Su repercusión aún llega hasta nuestros días.

Un prólogo y un epílogo del cual no sólo nos interesa que la imagen remite a un acontecimiento concreto, sino los nuevos planteamientos que propició.

105. RAMONET, Ignacio: *Guerras del siglo XXI. El Imperio contra Irak*, DeBolsillo, Barcelona, 2004, pp. 66-67.

Fig. 1 Imagen prólogo
11/09/2001.



Las dos imágenes son las siguientes:

Imagen prólogo.

A las 8:46 am del 11 de Septiembre de 2001, sucede el primer impacto: el vuelo 11 de *American Airlines* se incrusta por completo en la Torre Norte del *World Trade Center*. A las 09:02: el vuelo 175 de *United* choca contra la Torre Sur. A las 09:59 am: se derrumba la Torre Sur, y, a las 10:28 am, cae la Torre Norte.

Esto “dejó clavadas ante las pantallas de la televisión a las tres cuartas partes de la humanidad. (...) desde el martes, no hay ningún edificio sólido, ningún lugar seguro, ninguna potencia capaz de proteger a su población contra... lo imposible”¹⁰⁶. Lo imposible ocurrió, se hizo posible ese día a esa hora¹⁰⁷.

Mucha de la literatura realizada alrededor de estos hechos, llevan por título la fecha, para continuar con el recurso de los dos puntos y presentar desde un lugar concreto lo ocurrido¹⁰⁸. Hay muchos ejemplos que comienzan con “11 de septiembre” y luego con un recurso ortográfico se aclara la cara desde donde se mira el acontecimiento absolutamente poliédrico. Los dos puntos o la coma, separa el acontecimiento de la versión que cada trabajo toma. La totalidad no es posible. Habría que precisar dónde germina este acontecimiento, cosa que se presume altamente improbable de conseguir. Por ejemplo, en este sentido, hay muchos

106. GLUCKSMANN, André: *Dostoievski en Manhattan*, Taurus, Madrid, 2002, pp. 11-12.

107. Glucksmann recuerda cómo en la Primera Guerra Mundial el ochenta por ciento de los muertos fueron soldados; cómo en la Segunda fue el cincuenta por ciento, y cómo después las guerras han pasado a tener un noventa por ciento de muertos civiles, es decir, personas desarmadas. GLUCKSMANN, André, *Ibidem*, p. 18.

108. Desde diferentes perspectivas: *11 de septiembre: Las verdades ocultas* de Eric Raynaud; *11 de septiembre: desde dentro* de Rubén Ramón Fernández Hidalgo; *11-S: familias por un mañana en paz* de David Potordi; *11-S, historia de una infamia* de Bruno Cardeñosa; etc.

escritos tratando de construir lo que hicieron los secuestradores, los meses o las semanas anteriores, incluso ese mismo día antes de subir a los aviones. Trayendo a colación un caso, se ha escrito que a las 6 de la mañana de ese día Mohamed Atta y Abdul Asís al Omari subieron a un avión en el aeropuerto de Portland, Maine. Pero minutos antes, cuando Atta realizó la facturación del equipaje, fue seleccionado por el CAPPS (*Computer Assisted Passenger Prescreening System*), un sistema informático que indicaba qué pasajeros debían pasar medidas de seguridad especiales¹⁰⁹. Era la primera vez, en ese día, que Mohamed Atta entraba en los sistemas de control, comunicación y registro de los Estados Unidos. Pocas horas más tarde su foto iba a estar en un recuadro sobre impreso en las pantallas de millones de televisores de todo el mundo, mientras que las torres se caían, televisivamente, una y otra vez.

De todos modos, la utilización de la fecha en cada uno de los títulos de los capítulos de esta parte, da la pista de que cada una de estas caras narrativas precisan de un ancla temporal, un punto de referencia, un vórtice que, como no puede ser de otra manera, no es inicio ni es final, sino un complejo lugar de debate incesante y continuo.

Esta imagen prólogo (fig. 1) es una imagen totalizadora, y en ella dan vueltas miles de imágenes que se superponen, imágenes que van desde los acontecimientos vistos por televisión, hasta los recuerdos de donde estábamos cuando aquello ocurría y se retransmitía en tiempo real.

Es una imagen de un exterior, sin personas, es una fotografía panorámica como si de un paisaje se tratara.

Imagen epílogo.

En la madrugada del lunes 2 de mayo de 2011 el director de la CIA, Leon Panetta anunciaba al presidente de los Estados Unidos lo siguiente: “*Contacto visual con Gerónimo; enemigo muerto en acción*”¹¹⁰. Era el final del asalto a la casa de Abbottabad (Pakistán), donde se encontraba Osama Bin Laden.

El 2 de mayo de 2011 Ark Mazzetti, Helene Cooper y Peter Baker publican en el *The New York Times* un artículo titulado “Behind the Hunt for Bin Laden” (“Tras la caza de Bin Laden”). La fotografía (fig. 2) que acompaña el artículo está firmada por Pete Souza / *The White House*. En ésta se ve a Barack Obama con su equipo de Seguridad Nacional sentados alrededor de una mesa llena de ordenadores portátiles. Supuestamente están viendo en tiempo real el ataque al lugar donde estaba Osama Bin Laden. La imagen no muestra qué están viendo. Es una imagen de personas viendo, y la imagen de un Bin Laden muerto se “ilustra” con la imagen de un presidente Obama en una pose de testigo, con los ojos bien abiertos. Un año después, el presidente de los Estados Unidos, Barack Obama, afirmó en

109. En *11-S, el informe, extracto del informe final de los atentados terroristas contra los Estados Unidos, Comisión Nacional de Investigación*, (Isabel Fuentes García, Tomás Fernández, Yolanda Fontal, Albino Santos y Francisco Beltrán, trads.), Paidós, Barcelona, 2005, p. 13.

110. Noticia publicada en el periódico *El País* el 4 de mayo de 2012, por Antonio Caño. www.elpais.com/diario/2011/05/04/portada/1304460003_850215.html [Con. 1-8-2014]

Fig. 2 Imagen epílogo
1/05/2011.



una entrevista concedida a Brian Williams de la cadena de televisión NCB, que la operación de captura de Osama Bin Laden fue el día más importante de su mandato, y el día más intenso que había vivido como presidente de Estados Unidos. En esta entrevista el presidente hizo afirmaciones como la siguiente: *“Le diré que hay momentos en la legislatura en los que de verdad dejas la política a un lado”*¹¹¹.

Es una imagen de un interior con personas. Parece una de esas fotografías de grupo como aquéllas que proliferaron en contextos literarios y artísticos en las primeras décadas del siglo XX.

2.2 El artista y el guerrero (a comienzos del s. XXI)

2.2.1 Sobre-exposición en tiempos de sobre-explotación

Boris Groys, en su texto “El arte y la guerra”¹¹², diferencia los papeles que ocupaban el guerrero y el artista en el ámbito de la representación y la crítica. Resumiendo, Groys repasa que en el pasado el guerrero se ocupaba de ofrecer el tema y el artista de ofrecer el relato. En la actualidad el guerrero no necesita del artista para elaborar su relato, porque la cobertura mediática le proporciona inmediatamente la permanencia en la historia. Y el artista, afirma Groys, deja de ser mediador entre la realidad y la memoria, las imágenes sin su intervención se han convertido en iconos de la imaginación colectiva contemporánea. La cobertura mediática ofrece a los espectadores hablar de oídas de lo que está pasando, pero este “de oídas” es más complejo y no sólo se circunscribe a lo que te cuentan, sino que incluye todo tipo de materiales audiovisuales sacados de la misma entraña del conflicto, y ade-

111. Noticia publicada en el periódico *El País* el 3 de mayo de 2012, por Cristina F. Pereda en www.internacional.elpais.com/internacional/2012/05/03actualidad/1336018662_140564.html [Consultado 2-11-2014]

112. GROYS, Boris; “El arte y la guerra” en *Arte y Terrorismo*, Revista Brumaria, nº12.

más en tiempo real. El papel del artista queda reducido o ampliado a otros lugares, a otros puntos de referencia.

Groys hace referencia al uso del vídeo por determinados grupos, donde se presentan, hacen comunicados, graban torturas y decapitaciones. Es decir, que los procedimientos de producción de imágenes, en este caso la cámara de vídeo, son usados para fines muy distintos que los utilizados por los artistas. Por esta razón estos procedimientos de captura de imágenes son usados de modo distinto al que se podía pensar por las prácticas artísticas. En la actualidad muchos artistas trabajan con material colgado en la *web*, imágenes que no han producido ellos mismos sino “simplemente” las gestionan¹¹³.

Pareciera como si desde la plataforma arte se intuyera lo complejo de elaborar imágenes sólo “de oídas”, del modo en que tradicionalmente se hacía. El artista está siempre tentado, voluntaria o involuntariamente, a someterse al bombardeo de imágenes, textos e informaciones de una accesibilidad apabullante. Es habitual, como hemos visto, que un artista para tratar el tema de la guerra, aunque le sea muy cercana, trabaje con imágenes subidas a la *web*. La gran memoria digital es dispensadora infinita de materiales audiovisuales que parecen cubrir cualquier acontecimiento pasado y presente, con el peligro de convertirse en una tendencia totalizadora que deje fuera las experiencias *in situ*. El inicio del siglo XXI se podría definir por los términos cercanos al significado del verbo relacionar: link, enlace, vínculo, hipervínculo, *clikear*, etc. Además, en esta interacción con la red, se habla de “subir” y “bajar” información (pareciera que cuando bajamos lo hacemos a la tierra, y cuando subimos lo hacemos a la “nube”), es decir, la relación con las imágenes digitales están envueltas en un flujo continuo e infinito.

De este modo, en la actualidad, el “testigo de oídas” es un testigo de pantallas y amplificadores sonoros, donde las imágenes se relacionan, se enlazan, se vinculan, volviéndose ficción en unos casos y pareciendo verdaderas en otras. Los sonidos parecen reales, las imágenes también, pero pueden no serlo, ni unos ni otras. El material puede estar editado, re-significado, reutilizado, montado, *sampleado* o recreado, es decir puede tener todos los elementos (o efectos) que ayuden a producir documentos con la apariencia de reales.

Hay una problemática más que no se puede despreciar. El testigo que pretende experimentar una aproximación a un acontecimiento a través de los actuales dispositivos, asume que verá otras informaciones, unas veces solapadas, otras simultáneas, otras sucesivas, e incluso, cambiantes ante los ojos del testigo. Éste recibirá otros productos audiovisuales referidos a anuncios comerciales, derivados o propuestos por comentarios de internautas, a otras informaciones presentadas a la vez, y en este sentido, este nuevo testigo debe estar atento a qué y por qué unas cosas están presentadas al lado de otras.

En 2008, Adam Broomberg y Oliver Chanarin se incorporaron en una unidad

113. Hans Belting, en su libro *Antropología de la imagen* propone: 1) la historia del arte historizó con pasión el concepto de imagen; 2) la estética filosófica desvió la atención del artefacto para concentrarse en la abstracción del concepto imagen; 3) la psicología investigó la imagen como construcción del espectador (Gestalt); 4) las técnicas modernas de la imagen proporcionan el material para la historia de su desarrollo. En BELTING, H.: *op. cit.*, p. 19.

del ejército británico, dentro de las operaciones militares contextualizadas en la *Operación Herrick*, que llevó a las fuerzas británicas a Afganistán como parte de la contribución de la OTAN en apoyo a la *Operación Libertad Duradera* estadounidense.

De esta forma, Broomberg y Chanarin viajaron hasta la provincia de Helmand, al suroeste del país. Fueron invitados a incorporarse con la pretensión de que tuvieran acceso de la primera línea del conflicto. Una vez allí, constataron que realmente el acceso con cámaras a la primera línea de fuego era posible, pero distinto era la libertad a la hora de transmitir y poner en circulación el material capturado, ya que, en este caso, las decisiones corrían a cargo del Ministerio de Defensa.

De esta forma las imágenes que se distribuían a los medios no contenían cadáveres, ni heridos, ni soldados enemigos, etc. Ante esta situación, Adam Broomberg y Oliver Chanarin se propusieron saltarse las reglas que habitualmente se imponían a los foto-reporteros, y trabajaron en cómo poder esquivar dichas restricciones.

Las preguntas estaban en el aire: ¿qué es documentar la guerra? ¿cuáles son las imágenes que llegan a ver la luz? ¿quién decide qué imágenes se destruyen, se eliminan? Ellos saben que en el mundo actual cualquiera con un teléfono móvil puede realizar una fotografía y enviarla o colgarla en la *web*. Su propuesta surge desde otros postulados, de cómo volver a pensar los modos de toma, distribución y consumo de las imágenes en la actualidad.

Ellos llegaron en junio de 2008, un mes donde ocurrieron muchos casos sangrientos, y durante dicho mes murieron 46 soldados:

“Según las cifras recopiladas por CNN, 28 soldados estadounidenses, 13 británicos, dos canadienses, un polaco, un rumano y un húngaro murieron en Afganistán el mes pasado”¹¹⁴.

Además del número de civiles muertos que cada vez eran más elevados:

“(...) las muertes de civiles también han aumentado. Según John Colmes, el subsecretario general para asuntos humanitarios de la ONU, en los primeros seis meses de 2008 han muerto 698 civiles en Afganistán, frente a los 430 que perdieron la vida en el mismo periodo de 2007”¹¹⁵.

¿Cómo realizar una representación de lo que estaba sucediendo en un contexto de limitaciones constantes sobre el uso del material que se generaba? La propuesta de ellos consistió en la muestra de dos dispositivos artísticos: un vídeo de 23:06 minutos titulado *The day nobody died* (El día que nadié murió) y una franja de 6 metros de papel fotográfico titulado *The Brother's Suicide* (El suicidio de su hermano).

114. El 1 de julio de 2008 el diario *El País* titulaba un artículo de la siguiente manera: *“Afganistán supera a Irak en número de soldados muertos”*. en www.internacional.elpais.com/internacional/2008/07/01/actualidad/1214863215_850215.html [Consultado 24-02-2014]

115. *Ibidem*.

Fig. 3 Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Day That Nobody Died*, 2008. (Fotogramas del video).



Empecemos por el vídeo (fig. 3). Éste comienza con una pantalla negra donde aparece un mes y un año: junio, 2008. El primer fotograma comienza con la imagen de lo que parece un espacio de trabajo, con un gran ventanal, y en el centro de la imagen una caja rectangular, alargada y embalada. Parece lista para ser enviada. Seguidamente se muestra dentro de un vehículo, donde el tiro de cámara es estático y cercano a la caja. Por la ventanilla se distinguen las calles de lo que parece Londres (se distinguen los conocidos autobuses públicos de color rojo). El automóvil pasa por un túnel. Las luces de éste iluminan la escena intermitentemente. De pronto la caja está en una cinta transportadora típica de los aeropuertos. La cámara también va sobre la cinta. La imagen nos muestra la caja entrando en los sistemas de organización y distribución de los equipajes para los distintos vuelos. La caja aparece en otro vehículo, es de noche. De pronto otra cinta transportadora de aeropuerto, pero muy distinto al primero. Personas vestidas de modo que recuerda a vestimentas usadas en países asiáticos. En el minuto 4:51 aparece el primer uniforme militar, en el 4:55 aparece el primer arma. Tanto el uniforme como el arma son de soldados británicos, con sus característicos estampados de camuflaje en colores ocre y arena que usaron en esta ocasión, y que tantas veces se han visto en las imágenes procedentes de este conflicto. La caja es transportada en una furgoneta. El sol resplandece en las ventanas y no se distingue el paisaje. La caja es subida a un camión militar. La caja es transportada por los hombros de un soldado británico. La caja es llevada en otro camión. El pavimento parece inestable, se oyen los sonidos de los baches. La cámara sigue grabando en plano fijo. Un soldado lleva la caja por el desierto. Llega un *jeep* y la deja sobre él. La guarda en su interior, y la cámara recoge una pegatina que hay en la caja, se ve claramente las siglas KBL, que en los códigos IATA¹¹⁶, quiere decir Kabul. Estamos en Kabul, o más bien la caja y la cámara que la graba están en Kabul. Un grupo de soldados no británicos se disponen en una hilera. La cámara recoge el paquete que va sobre un carro de combate. Llega a una alambrada en mitad de un desierto, un guarda abre la puerta y el vehículo pasa. Ahora la caja aparece en un lugar cerrado, parece una especie de oficina-almacén prefabricado. El vídeo tiene sonido pero nunca, hasta este momento, se oye hablar, sólo, en algunas ocasiones, se escuchan conversaciones lejanas. Después se puede ver a un soldado que transporta la caja por el desierto, seguidamente la deja en el suelo para ser subida a un vehículo todo terreno. La cámara vuelve a grabar desde dentro del transporte. La caja pasa por una cinta de visionado de *Rayos X*. Sale de la cinta y es llevada y subida a un helicóptero, para ser transportada junto a un grupo numeroso de soldados británicos. Sale del helicóptero. La suben a un avión de transporte militar. Imágenes dentro del avión, siempre aparece la caja. Vuelve a aparecer en una cinta dispensadora de equipaje. Ahora es llevada en un carro de maletas de los aeropuertos. Parece tener una nueva cinta adhesiva, como si hubieran abierto la caja y la hubieran vuelto a cerrar. Otra vez dentro de un vehículo, se ve al conductor conduciendo en el asiento de la derecha. Presumiblemente, la caja vuelve a estar en tierras inglesas.

La caja, de la que nunca vemos su interior, contiene un rollo de 50 metros de papel fotosensible, con una altura de 76,2 centímetros. El vídeo muestra cómo la

116. *International Air Transport Association*. Código de tres letras que designa a los aeropuertos de todo el mundo.

caja ha hecho un viaje de ida y vuelta. Muchos planos repetidos (subida a vehículo, transporte, etc.) funcionan como una metáfora de la vida militar en situaciones de conflicto. En este sentido, el visionado de las imágenes se hace repetitivo e insistente. Un testigo sigue con su cámara todos los movimientos de la caja. Y por lo tanto, una persona, en principio, ajena al desarrollo del conflicto se ha inmiscuido en el día a día. Es un testigo que está elaborando su “especial” prueba que le permita testimoniar posteriormente.

La cámara, aunque sigue los movimientos de la caja, no deja de grabar detalles importantes para contextualizar el material capturado y enmarcar el relato. Se han captado interiores, exteriores, paisajes, uniformes, rostros, personas, material armamentístico, vehículos, procedimientos, etc. No obstante un halo de comicidad inunda el vídeo. En cada plano de cámara fija, o en cada secuencia de cámara al hombro, siempre aparece la caja completa o parte de ella. Como un testigo persistente que siempre quiere salir en el plano. Ante la repetición, el espectador del vídeo trata ver dónde está la caja en cada uno de los planos.

La documentación que presentan no es la habitual, no se distingue a personas muertas, ni heridas, ni amenazadas, ni aparece nadie apuntando a nadie. La cámara recoge siempre la posición de la caja, y en su disposición en la imagen se puede atender a todo lo que la rodea. El campo visual que aportan los encuadres de la cámara están llenos de información, de referencias, de pistas que pueden ayudar a comprender el acontecimiento. Con la excusa temática de grabar los movimientos de la guerra, el testigo consigue capturar otra mirada sobre la guerra, en un día que nadie murió.

El otro dispositivo que proponen lo titulan, como ya hemos dicho antes, *The Brother's Suicide* (figs. 4 y 5). Este trabajo consiste en un pliego de seis metros de papel fotosensible velado por el sol en Afganistan, desplegado en la sala de exposiciones.

El trabajo de un fotógrafo se considera concluido cuando la foto es tomada, y si acaso, cuando ha pasado por post-producción. Pero, en este caso, parecería que el término final es la presentación, la puesta en escena que inicie el esfuerzo reflexivo de un espectador que habitualmente lo tiene demasiado fácil¹¹⁷, proponer nuevas miradas, nuevas formas de acercamiento a las imágenes del horror de la guerra.

El reportero de guerra tiene la pretensión de fotografiar lo que ocurre, en dejar la prueba del acontecimiento. Y naturalmente en un conflicto bélico las escenas de dolor, de fatiga y de tragedia se suceden continuamente. De esta forma los mismos artistas afirman que :

“Hay una promesa oculta integrada en el acto de hacer una fotografía, sobre todo el retrato. Un indicio de salvación, como si la cámara pudiera utilizarse como un portal a un lugar mejor”¹¹⁸.

117. De este aspecto les pregunta Jörg Colberg en una entrevista aparecida en: www.cphmag.com/convo-broomberg-chanarin [Consultado 7-11-2014]

118. *Ibidem*.



Fig. 4 Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Day That Nobody Died*, 2008.

Fig. 5 Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Day That Nobody Died*, 2008 (Detalles).



No es descabellado pensar que los fotografiados puedan ser prisioneros, víctimas, heridos, y que la fotografía sea un compromiso con el amparo que, de alguna forma, la imagen quede como testimonio de vida y de muerte injusta. Pero durante esta tesis hemos pensado en esta posibilidad desde el lado del otro testigo, aquél que se mantiene detrás de la cámara y no sale en la imagen.

En este caso, el testigo que porta la cámara y por ende la posibilidad de hacer la captura, no hace uso de ella. Sino que, saltándose el procedimiento mecánico de captura de imágenes, realiza una “impresión”, una “quema” del papel. Y directamente trata de “hacer aparecer” la imagen sobre el papel fotosensible (diseñado para dejarse afectar por la luz). Durante veinte segundos al día el papel fue expuesto a la luz del sol, dando lugar a una superficie de tintas con forma indefinida y con una presencia muy pictórica. Las sensaciones del mundo visible han dado el salto al papel-testigo de un momento y un lugar específico. Y en este proceso el papel sufre rasguños, los efectos de la luz y el calor del ambiente.

El papel se ha velado. El papel ha dejado, aparentemente, de ser funcional, ha perdido parte de su propiedad y ha dejado de ser blanco. Veinte segundos al sol, veinte segundos de tragedia que “queman” un papel inventado para recibir la luz controlada, y no el imprevisible alud resplandeciente (del campo de batalla) que lo deteriora, dejándolo inservible.

2.2.2 Testimonios de la guerra, una propuesta colectiva (inter-subjetividad)

La película-documental de 1942, *Listen to Britain* (figs. 6 y 7), dirigida por Humphrey Jennings, se presentó como un retrato de la supuesta normalidad imperante en la sociedad civil británica durante la Segunda Guerra Mundial. En la película, los sonidos de las actividades diarias que se muestran, se contraponen a sutiles referencias a los sonidos de la guerra. De este modo el montaje se conforma con escenas sucesivas y muy variopintas del tipo de: agricultores sobre tractores mientras aviones cruzan el cielo, parejas bailando en una gran sala donde se pueden ver muchos uniformes militares, dos vigías con casco militar frente a un horizonte marino, trabajadores que caminan a su puesto de trabajo, soldados que cantan con una guitarra, dos cómicos y cantantes de la época, Flanagan y Allen, en plena actuación, salas de concierto, teatros llenos, grupos de niños que danzan coralmente, carros de combate por la calle, máquinas trabajando en una fábrica, orquestas que tocan en la calle marchas militares, altas ventanas con los cristales desquebrajados y, en un momento de la película, se ve a espectadores en una sala de exposiciones. En la entrada a dicha exposición un cartel anunciador informa que se está accediendo a la “*War Artist Exhibition*”, una exposición colectiva que aglutinaba diferentes trabajos de los llamados “Artistas de guerra”. De este modo, en pleno tiempo de conflicto, los británicos eran invitados a ver pinturas, dibujos y postales con temática bélica y de diversos autores.

En principio, una exposición colectiva se compone de un número (muy variable) de participantes que intenta lanzar y poner en funcionamiento miradas múltiples ante una temática compleja. No es tan importante el artista, o el movimiento, sino el tema elegido, que hace de soporte y eje discursivo de todo lo



Figs. 6 y 7 Humphrey Jennings, *Listen to Britain*, 1942. (Fotogramas).

contenido dentro de la propuesta. En una suerte de propuesta total, la exposición colectiva se compone y se diseña con todo tipo de parámetros que se aglutinan en torno al tema: objetos, títulos, textos, imágenes, autores, etc.

A propósito de la exposición colectiva *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*¹¹⁹, Mieke Bal sugiere que contiene aspectos filosóficos más que didácticos, donde no se trata de dar soluciones o recetas, sino de tratar de impregnar al espectador de preguntas sin respuesta rápida. Mieke Bal diferencia entre los que sufren y los que contemplan, a posteriori, ese sufrimiento. Lo dice del siguiente modo:

*“Por una parte, el sufrimiento requiere testigos. (...) Sin un testigo, la persona que sufre está irremediablemente sola (...). Por otro lado, (...) el «trauma secundario» entraña el doble peligro de la experiencia indirecta y, a la inversa, el dolor renovado”*¹²⁰.

La exposición *Beautiful Suffering* presenta una serie de imágenes de personas en situaciones de sufrimiento, y en ellas hay un testigo que realiza la imagen que más tarde mostrará. En este segundo punto del relato es donde Mieke Bal habla de la “explotación secundaria” (una de las problemáticas con las que el espectador se topa junto a otras como emociones sin objeto conocido, culpa indirecta o indiferencia¹²¹), donde el sufrimiento vuelve a ser explotado, como una apropiación de la subjetividad, “simplemente” porque está sufriendo¹²².

Seguidamente, Bal se sitúa en el espectador para hablar de un “trauma secundario”¹²³, y los efectos que tiene ese trauma extemporáneo, este dolor tardío, para afirmar que:

“Sólo cuando nos acercamos a lo individual, lo privado y lo particular, podemos

119. Exposición que tuvo lugar entre el 28 de enero y el 30 de abril de 2006 en el Williams College Museum de Arte de Williamstown, Massachusetts, Estados Unidos.

120. BAL, Mieke: “El dolor de las imágenes” en FERNÁNDEZ Polanco, Aurora: *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007, p. 169.

121. *Ibidem*, p. 149.

122. *Ibidem*, p. 148.

123. Término acuñado por Geoffrey Hartman, *Ibidem*, p. 169.



Fig. 8 Exposición: *Testimony to War: Art from the Battlegrounds of Iraq*, 2008.

*implicarnos en el sufrimiento ajeno en toda su singularidad, (...) escapando a los gestos apropiadores y difusos del sentimentalismo*¹²⁴.

En *Beautiful Suffering* parece obvio que la fotografía está hecha por un testigo; para poder realizar sus imágenes James Nachtwey tuvo que estar en Sudán y Steve McCurry en Afganistán. Pero de algún modo, y de forma recurrente, se produce una transacción de los signos del sufrimiento a los retratados. Cuando miramos estas imágenes, no intervienen las experiencias que tuvo que pasar el fotógrafo para poder “capturar” el testimonio, y por otra parte, esto no parece demasiado extraño dada la dureza de las imágenes.

Otra propuesta colectiva sería la exposición *Testimony to War: Art from the Battlegrounds of Iraq* (El testimonio de la guerra: Arte desde los campos de batalla de Irak) (fig. 8), que fue inaugurada el 4 de febrero de 2008 y clausurada el 8 de marzo del mismo año, en el *Museo de Artes Visuales de la SVA (School Visual Art)*, en Nueva York, siendo el comisario de la exposición Francis Di Tommaso¹²⁵. En esta exposición el título ponía en primer término la palabra “testimonio”, es decir, la oferta incluía relatos de experiencias en el campo de batalla. Una exposición compuesta por obras realizadas por soldados con intereses dentro de las prácticas artísticas.

Como en una muestra de objetos exóticos, la exposición reclamaba atención con la presentación de “arte desde” los campos de batalla, arte “traído de lejos”. La distancia es física y temporal, los autores son testigos que han participado en las operaciones militares de la llamada “Guerra de Irak” (conflicto que comenzó el 20 de marzo de 2003¹²⁶, y se dio por terminada el 18 de diciembre de 2011. Por lo

124. BAL, M.: *op. cit.*, p. 170.

125. Director de la SVA Gallery. Vídeo de presentación de la exposición: www.vimeo.com/6027216 [Consultado 10-07-2014]

126. A los pocos días ya aparecían en los medios de medio mundo las imágenes de la caída de las estatuas de Sadam Husein. “Llegaron los soldados de Estados Unidos a la plaza del Paraíso, frente al hotel Palestina; amarraron una soga a un tanque, se la echaron al cuello de la estatua de Sadam Husein, le pusieron una bandera de EE UU, se la quitaron; y al cabo

tanto, la exposición tuvo lugar mientras todavía estaban produciéndose las hostilidades. A la vuelta, era la hora de contar aquello que experimentaron. Ellos han vivido el miedo y el peligro, y pretenden contarlo en primera persona.

La exposición *Testimony to War* no es un lugar donde toparnos con el dolor ajeno del sufriente retratado, sino que los participantes son personas damnificadas. Son imágenes de la guerra de aquellos que formaron parte de ella. Son objetos (en algunos casos reales, como las botas llenas de polvo de Peter Buotte) de quienes estuvieron allí, en una experiencia muy peligrosa, donde la tensión, las heridas (en algunos casos irreversibles), las inclemencias, las incomodidades, el exceso de vigilancia y todos los demás factores que irrumpen en una situación disruptiva, hacen que el sujeto no vuelva del mismo modo que se fue. *Testimony to War* es una exposición de testigos.

Vimos, en los precedentes de esta tesis, cómo los llamados *special Artists* eran enviados al frente a realizar dibujos de lo que allí veían, eran testigos. Era habitual que estos artistas variaran su posición dentro de los contendientes durante el conflicto, con el objetivo de presentar imágenes desde ángulos antagónicos. Más tarde vimos cómo, durante el siglo XX, los testigos encargados de realizar la imagen del acontecimiento pertenecían a uno de los contendientes en conflicto. Este aspecto enmarcaba fuertemente los testimonios. Éstos, generalmente, optaban por una mirada excluyente. La propaganda y los intereses de cada bando incidían en los testimonios dados. En el siglo XXI, este aspecto se despedaza. El testimonio es dado como un interminable proceso de unión de palabras e imágenes en continua revisión y actualización. El interés se busca en la multiplicidad de puntos de vista, consistente en subjetividades que compongan una mirada compleja.

El testimonio de guerra dentro del ámbito del arte ha necesitado, en muchas ocasiones, de propuestas colectivas. Quizás por distanciarse de los grandes medios de comunicación, que al compartir agencias suministradoras de fotografías, terminan por colocar las mismas imágenes en las diferentes primeras planas.

La propuesta consiste en ofrecer distintas posibilidades: la mirada de unos, la mirada de otros, la mirada de unos sobre otros, el ofrecimiento al espectador de que dé su opinión, el intento de registro de las escenas del campo de batalla, las imágenes manuales, las imágenes mecanizadas, la crítica, la protesta, el recuerdo, la ficción, el intento de hacer ver, el viaje, el dolor, las víctimas, la posición desde donde se mira, la nacionalidad de los testigos, el trauma, la contusión, el polvo, la propaganda, la transmisión de noticias y su repercusión, la memoria, el olvido, etc., es decir, un enorme abanico de posibilidades en un intento de (re)construir colectivamente la representación de un acontecimiento bélico.

En *Testimony to War* se reunió las producciones de cinco artistas unidos por: primero, la condición de que todos tenían una experiencia directa en dicho conflicto, habían estado en las zonas de conflicto; y segundo, y muy importante, todos habían estado en la guerra desde la posición que ofrecía el ejército estadounidense. Los participantes fueron: el *mayor* Pedro Buotte, el sargento Aaron Hughes,

de media hora derribaron uno de los símbolos más grandes de un régimen obsesionado con los símbolos". Información de Ángeles Espinosa y Francisco Perejil en la edición impresa del diario El País el 10 de abril de 2003.

Fig. 9 Petter Buotte con uniforme en su estancia en Irak.



el artista Steve Mumford incorporado a una unidad, el fotógrafo Lucian Read, también incorporado a las operaciones militares en Irak, y el sargento Ryan Roa.

La intención de la muestra era la de trasladar las percepciones de primera mano de cinco artistas que son a la vez testigos oculares de los hechos. Esta exposición no sólo trata de poner el foco en los relatos, en las “pruebas” de lo que está pasando, es decir, no es únicamente una muestra documental sobre la guerra, sino que sobre todo es ponerle cara a los que han estado allí.

Buotte (fig. 9) fue asignado en el batallón 411 en Nayaf, Faluya y Bagdag. Sirvió como Comandante en la Reserva del Ejército de EEUU. Antes de participar en esta exposición *Testimony to War*, Peter Buotte ya había realizado en 2005 una exposición titulada *To Baghdad And Back* (A Bagdad y regreso), en la *Blink Gallery* en Newport (en Rhode Island).

*“Incluso en una zona de guerra, hay una oportunidad para la expresión. Me pareció muy importante que uno pudiera tomar un momento para hacer una pausa y reflexionar acerca de lo inmediato, la situación que tengo delante, los peligros de la guerra”*¹²⁷.

Él realizó sus trabajos al volver a su país, y éstos fueron elaborados a partir de sus recuerdos sobre los acontecimientos. Como hemos visto en estas investigaciones, los recuerdos son escurridizos y siempre se configuran desde los efectos de una variada y múltiple “contaminación”. Buotte podría ser un testigo que pide la palabra, que rescata el acontecimiento de su memoria personal, para contar lo que allí ocurrió. En cambio pareciera que lo que pretende testimoniar es el intento de dar una respuesta, una réplica a lo que él mismo vivió. Con sus trabajos no trata de copiar la guerra, no es un documentalista. Su trabajo parte de un conducto interior: la memoria. Sus propuestas son presentadas en la exposición como un veredicto que reclama la implicación del espectador. Su trabajo precisa la solicitud de participantes, pide al espectador que se involucre en su reflexión y en sus recuerdos. A pesar de que el propio Buotte afirma que “la intención de esta exposición no es política”¹²⁸, sino que se propone remover conciencias atendiendo a

127. www.peterbuotte.com/pbtest.html [Consultado 22-07-2014]

128. www.peterbuotte.com/pbtest.html [Consultado 22-07-2014]



Fig. 10 Peter Buotte, *Biombo*, 2008. Bolsas de transfusión intravenosa, camillas médica militares, tinta de serigrafía y lejía.

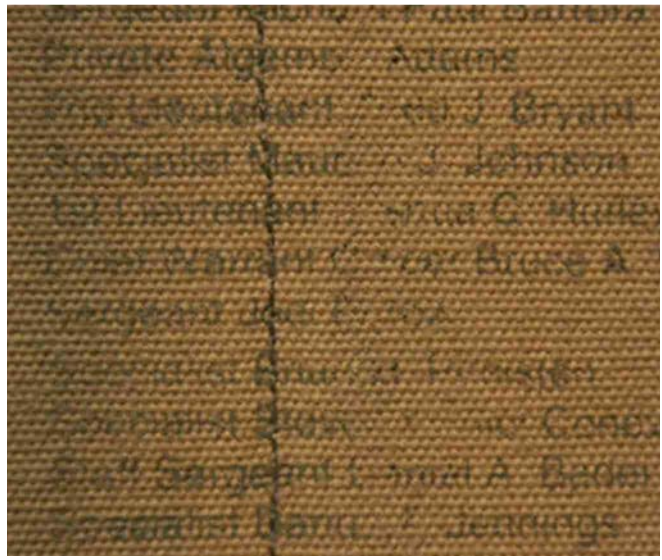


Fig. 11 Peter Buotte, *Biombo*, 2008. Bolsas de transfusión intravenosa, camillas médica militares, tinta de serigrafía y lejía (Detalle).

la indiferencia del drama humano que supone hechos de este tipo. Entendemos la expresión “no es político” como una frase utilizada para huir de consideraciones partidistas, porque la intención de provocar reflexión sobre la guerra que esconde las imágenes y los relatos cruentos propuestos tienen, por supuesto, una intencionalidad política. Buotte se propone una activación del espectador acostumbrado a las imágenes de la guerra, pero que se le presupone ajeno a ella.

Para la muestra colectiva *Testimony to War*, él dispone en la sala varias propuestas. Veamos dos de ellas.

La primera se trata de un biombo de cuatro hojas (figs. 10 y 11). Lo presenta totalmente abierto, sin el necesario zig-zag de los biombo para que se mantengan en pie. Se presenta el biombo con una base que lo sostiene totalmente perpendicular al suelo. En la sala se presenta como una mampara que frena el campo visual del espectador. Éste se encuentra con una pantalla en mitad del espacio, una pantalla que no muestra sino oculta. Cuando nos acercamos a la cartela descubrimos que es un biombo construido con cuatro camillas para transportar a los militares heridos o muertos. Estas camillas necesitan a dos personas para que puedan ser llevadas en pleno campo de batalla. En este caso el artista las re-significa y las coloca en su posición contraria, ya que han dejado de ser un transporte horizontal, para ser otro vertical. Se presenta como una pintura que se ha alejado de la pared, para dejar ver el anverso y el reverso, sin que ninguno de los dos esté claro. Sobre la tela color verde militar de las camillas se han serografiado los nombres de los muertos durante el conflicto entre marzo 2003 a diciembre 2007, estas palabras son imperceptibles. Sólo unas bolsas de transfusión intravenosa colocadas en la parte superior vierten lejía que deja al descubierto dichos nombres. El biombo que, en principio, parecía ocultar algo, lo que hace es mostrar. La lejía revela lo oculto: los nombres de los muertos. Aquéllos que los medios ocultaron con un política de “higienización” visual de la información donde no debía haber cadáveres, ni heridas, ni mutilados, ni traumas. La fórmula de la higiene, de la limpieza es usada ahora en contra de la hegemonía de los relatos oficiales. Una disolución como la lejía, tan usada en las labores de limpieza y de desinfección, resulta que en

Fig. 12 Peter Buotte, *Take One and Remember*, 2008, (botas e imanes).



este caso “purifica” el verde militar para dejar ver a las personas. Dice Buotte: “*Se trata de un intento fallido de revivir a los muertos*”¹²⁹.

Poco a poco la lejí consigue poner ante los ojos los nombres de los doblemente ausentes, personas que han muerto en el conflicto y que han sido ocultados por intereses mediáticos y de control de la opinión pública.

La segunda pieza se trata de unas botas militares usadas y unos imanes circulares (de los que se colocan en la nevera), con los colores de la bandera americana, colocados en el suelo, cuyo título es *Take One and Remember* (fig. 12). Las botas son las que él mismo usó mientras estuvo en Irak entre 2003 y 2004. Son unos de esos objetos que le rodeaba y le acompañaba¹³⁰. Con ellas nos ofrece una prueba, una especie de testimonio de su presencia. Un objeto que, como él, salió del conflicto. Las botas se transforman en un objeto que hace referencia a su condición de soldado de infantería. Las marcas de sus pies han modelado el material. Estas botas aún contienen polvo y arena de los lugares donde estuvo. En este caso, las botas militares de un soldado resultan un ofrecimiento para “ponernos en sus pies”. La expresión “ponerse las botas” se usa como sinónimo de abundancia, de aprovechamiento de algo, y en este caso parece que las botas son un objeto, de tintes fetichistas, que sustituyen la experiencia de haber vivido la guerra. Es una especie de documento, que con un exhaustivo análisis se sabría dónde han sido usadas.

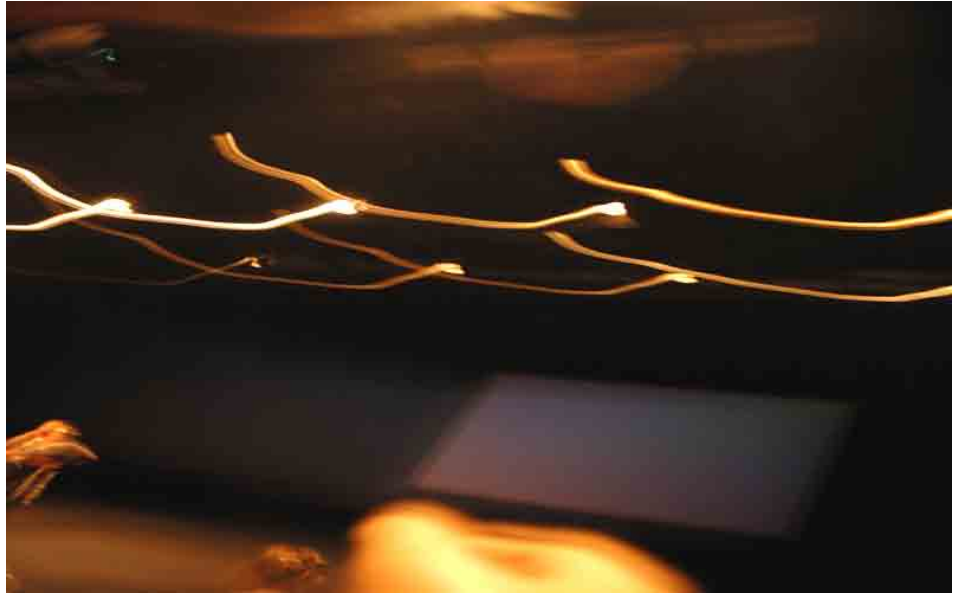
Entre ellas, él amontona tantos imanes de nevera como muertes de estadounidenses han tenido lugar en Irak. Estos imanes son de distribución libre, cualquier espectador puede tomarlos y llevárselos a casa. “*Los imanes apilados implican la ausencia de un cuerpo físico*”¹³¹, por lo tanto con cada uno de ellos el espectador se

129. www.peterbuotte.com [Consultado el 20-06-2014]

130. Nótese los tintes de aquella vieja expresión del realismo de “pintar lo que hay alrededor”, y cómo en el fondo nos encontramos el *Par de botas* que Vincent Van Gogh pintó en 1886.

131. www.peterbuotte.com [Consultado el 20-06-2014]

Fig. 13 Aaron Hughes
*AHMED: A selection of
Ahmed Jabar Shareef's
photographs*, 2006.



lleva la representación de una ausencia. Una vez pegados en la nevera, el espectador tendrá en su contexto habitual y familiar un recuerdo de un muerto, un crespón, una señal de luto. El imán se convierte así en una huella para la reflexión, en una sociedad mediatizada donde los crespones no existen porque los muertos tampoco.

En enero de 2003, otro de los participantes de la exposición, el sargento del ejército Aaron Hughes, fue llamado al servicio activo con la Compañía 1244^a de la *Transportation Company*. Como parte de la Operación Libertad fue enviado a Kuwait, donde apoyó el suministro de los campos y los puertos de Kuwait.

Desde su vuelta Aaron Hughes ha retomado sus recuerdos insistentemente como parte de su trabajo artístico. El despliegue en zona de conflicto es una experiencia recurrente, como podemos verlo en sus trabajos: *Dust memories* (2006), *AHMED: A selection of Ahmed Jabar Shareef's photographs* (2006), *VDC* (2008), *The Journal* (2009), o su participación en el portafolio *War is Trauma* junto a Justseeds Artists' Cooperative, Iraq Veterans Against the War (IVAW), carpeta de trabajos que veremos más adelante.

Aaron Hughes participó en la exposición *Testimony to War: Art from the Battlegrounds of Iraq* con el vídeo *AHMED: A selection of Ahmed Jabar Shareef's photographs* (fig. 13). Este vídeo de 5:25 minutos cuenta la historia de un niño de nueve años, Ahmed Jabar Shareef. El 24 de octubre del 2004 mientras volvía a casa del colegio a las 16:30h de la tarde Ahmed se vio envuelto, frente a su casa, en medio del fuego cruzado entre los insurgentes y las fuerzas de la coalición. Ahmed fue herido por debajo del codo derecho, dejando el brazo destrozado. La metralla que impactó en Ahmed le dejó el brazo en llamas. En mitad del pánico y del dolor, Ahmed se lleva las manos a los ojos quemándoselos, sufriendo graves daños en los ojos: el derecho se quedó completamente perjudicado, y la visión del izquierdo se ha limitado a meros reflejos de luz. Además, las heridas fueron mal curadas y mal cerradas, con la consecuencia de que Ahmed perdió el brazo y la vista.

En 2008 Ahmed llegó a Nueva York. El *Global Medical Relief Fund* (Fondo

Global de Ayuda Médica) quiso restaurar la dignidad de Ahmed, y le instalaron un brazo protésico. Con él sujetaba la cámara para hacer las fotografías que Aarón Hughes presenta en este vídeo. Ahmed apuntaba hacia los sonidos y la voces y apretaba el disparador, éste abría y cerraba el obturador para dejar entrar la luz dentro de la máquina fotográfica. El sonido del mecanismo suponía la creación de una imagen, una captura que Ahmed nunca vio, ni verá¹³².

Después de la exposición del vídeo consistente en la narración de los hechos, Hughes nos enseña una serie de fotografías de efectos luminosos, desenfocadas, o con el enfoque movido. Las imágenes se componen de destellos, resplandores, centelleos, brillos de colores, pequeñas luces, señales refulgentes y atisbos de que algo ha sido apuntado y disparado fotográficamente. Las imágenes son presentadas como parpadeos. En la pantalla, desde el fondo negro salen algunas imágenes que golpean por un segundo las expectativas del espectador. Son imágenes fugaces que parecen hablar, en su contenido, sobre la fugacidad, sobre la sorpresa siempre cambiante. Parece volver Hughes a la forma repentina de cómo Ahmed, un niño de nueve años, se ve en la situación de estar en mitad de los disparos de unos y de otros, y allí, en muy pocos segundos, pierde un brazo y la vista.

La presentación de las fotos en formato vídeo que presenta el artista parecen querer “traducir” dos aspectos del acontecimiento: por un lado, la exigua vista de Ahmed, y su imposibilidad para encuadrar; por otro lado, la sensación del terrible desconcierto que supone experimentar la guerra, y además, en la puerta de casa¹³³.

En la muestra, Aarón también participa en la exposición con un vídeo de diez minutos titulado *Drawing for peace* (figs. 14). Es un vídeo sobre una acción en el espacio público que consistía en hacer un dibujo de grandes dimensiones en el suelo. Al comienzo del vídeo se le ve buscando un lugar apropiado para la acción, y cuando la encuentra, antes de ponerse a dibujar, coloca un cartel que dice:

132. Aaron Hughes utiliza en los primeros dos tercios del vídeo, el recurso de la pantalla en negro con texto en blanco para contar la historia de Ahmed, con la intención de enmarcar las imágenes que seguidamente va a mostrar. El relato (el testimonio) es el siguiente: “*Date of birth: june 9, 1997. Date of accident: october 25, 2004. Events leading up to the accident. On october 24, 2004 about 4:30 pm Ahmed Jabar Shareef was returning home from school when a shootout was happening between coalition forces and insurgents in front of Ahmed’s house. Ahmed tried to approach and enter his home and was couch and injured in the cross-fire. Right arm below the elbow was severely damaged. Left first two fingers are gone below the first joint. Right eye completely damaged and left eye can see some light. End quote. Ahmed Jabar Shareef that the camera is held up to his eye, that the lens is pointed at the subject, and that a button is clicked. According to personal reports, shrapnel from a coalition force’s explosion struck Ahmed, setting his arm on fire. In pain and shock Ahmed touched his eyes. Ahmed’s eye were stitched shut due to inadequate medical resources the result was that Ahmed lost both his arm and his sight. Ahmed Shareef knows to prop the camera on his prosthetic arm and point it at the voice and noise. Global Medical Relief Fund has reached out to restore some dignity to Ahmed. Ahmed, with luck, will make it back out of Iraq each year for follow-ups and new prostheses. Ahmed Shareef knows the sound of the shutter snapping open and closed. The sound of the shutter is the creation of an image, a memory that Ahmed will never see*”. en www.aarhughes.org

133. www.aarhughes.org/#item=ahmed [Consultado 12-07-2014]

Fig. 14 Aaron Hughes,
Drawing for peace, 2006.
10 mins. (Fotogramas
de vídeo).



*"I am an Iraq War Veteran.
I am guilty.
I am alone.
I am drawing for peace".*

Hughes escribe que es un veterano de guerra, que es culpable, que viene sólo, y que está dibujando por la paz. Con estas frases realiza unos carteles que coloca en el suelo y utiliza para delimitar el espacio donde va a dibujar. El lugar elegido para el dibujo es el asfalto de un cruce de calles, justo en una zona de mucho tránsito de la ciudad de Champaign, en Illinois (EE.UU.). En la intersección de las dos calles los vehículos y las personas se ven obligadas a rodearle, a modificar sus trayectorias, a esquivarle. Él, de rodillas y con la chaqueta del uniforme, dibuja en el suelo un pájaro de grandes dimensiones posado en un alambre de espinos. Mientras los automóviles y los autobuses tocan el claxon, las personas que pasan junto a él se paran y le observan, después siguen su camino. En un momento determinado un agente de policía llega en moto, se para junto al artista y le pide explicaciones. Hughes no presta demasiada atención y sigue dibujando. Pero el agente le coge del brazo, le aparta de la calzada y le acompaña a la acera. Le pide que deje de obstaculizar la calle. El agente recoge los dos carteles que tenía colocados en la calle. Después de insistir en querer volver a terminar el dibujo, y ante la repetitiva respuesta negativa del agente de policía, Aaron Hughes decide echarse los carteles bajo el brazo y marcharse. Hughes es un testigo que elige el espacio público para

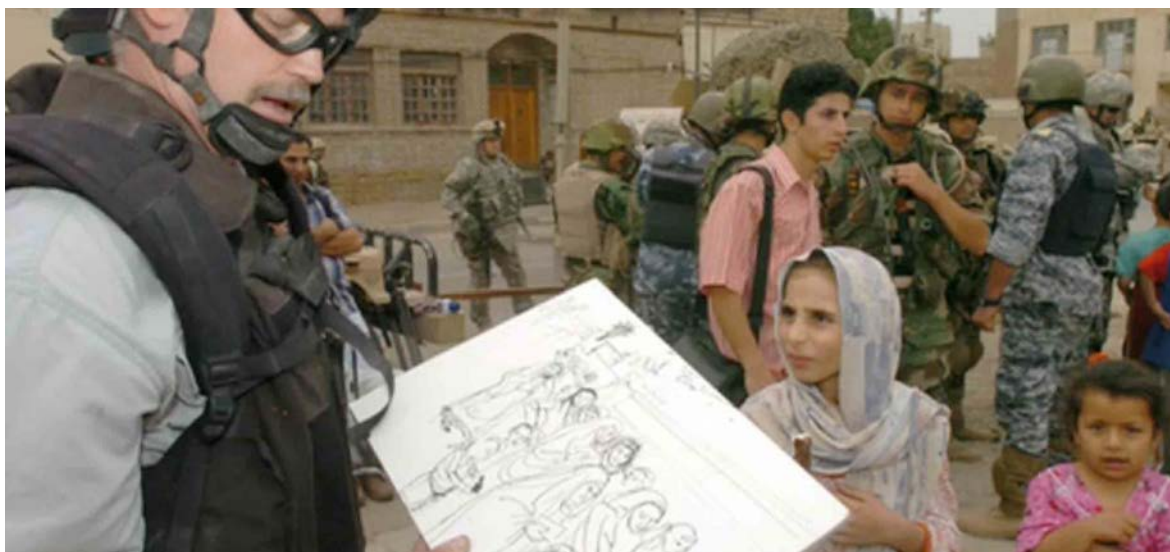


Fig. 15 Steve Mumford vestido de uniforme muestra uno de sus dibujos.

hacer su gesto. A modo de testimonio, el testigo Hughes afirma aquello de “yo lo vi”. Soy un veterano de guerra, dice, y dibujo por la paz, continúa. Yo estuve allí y aquello no tiene sentido, parece entreverse de su propuesta.

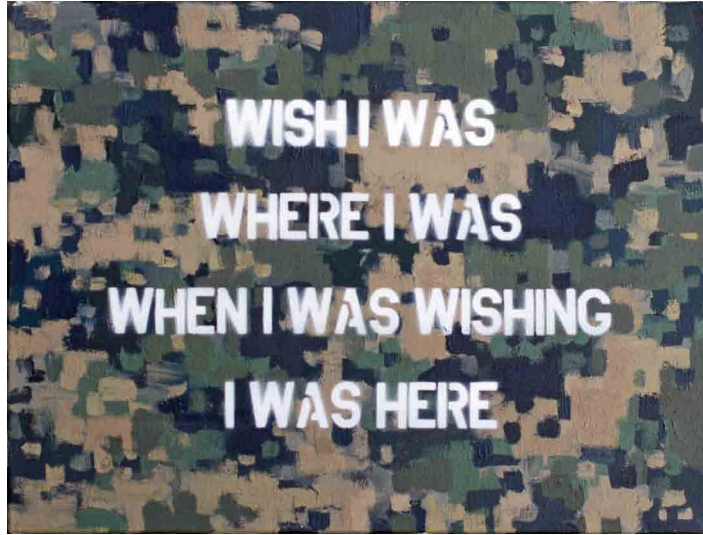
Del mismo modo, muchos de los artistas que trabajan con la temática bélica y que experimentaron la guerra, realizan trabajos que no se inmiscuyen en las problemáticas de la narración con intereses documentales, sino que más bien se trata de elaborar contestaciones a los hechos, tratando de hacer partícipe a los espectadores, solicitándoles una reflexión sobre lo que pasa a miles de kilómetros de su tranquila ciudad.

Hughes dibuja en un cruce de caminos. Y desde este lugar se propone la encrucijada para el que vio y participó, que se reconoce como testigo, y desde esta posición intenta transmitir una puesta en crisis de las políticas exteriores de su país.

En 2009, otro de los participantes de la exposición *Testimony to War*, Steve Mumford (fig. 15), había pintado un cuadro al óleo donde, sobre un fondo estampado con los colores de camuflaje militar, se podía leer la siguiente frase: “*Wish I was where I was when I was wishing I was here*” (“Ojalá estuviera donde estaba cuando yo estaba deseando estar aquí”) (fig. 16). Un halo de arrepentimiento envuelve a este cuadro. Dos deseos se cruzan en una paradoja: el primero es desear no haber deseado; y, en el segundo deseo, Mumford adopta la postura de contraponer un deseo contra otro deseo (desear no haber deseado). Un pintor que quiso ser testigo para recoger pruebas, para tener un testimonio, y cuando lo estaba siendo quiere dejar de serlo. Se retracta de un deseo que está siendo cumplido.

Como hemos dicho, el cuadro se compone de un fondo pintado con colores del camuflaje militar. Un estampado que se usa para pasar desapercibido, para ocultarse del enemigo, para no ser visto. Rápidamente el contexto de estos colores y su disposición llevan al espectador a pensar en una zona de conflicto. La frase en blanco sobresale de la zona camuflada y se coloca sobre el contexto bélico. El espectador descubre que el artista quiso estar en la guerra y que, una vez estando allí, quiere volverse. Para el espectador, esta pintura podría tener un eco lejano, el

Fig. 16 Steve Mumford, *Wish I Was*, 2009. (Óleo sobre lienzo 30 x 40 cm.)



deseo de otro siempre resulta distante.

Steve Mumford (que nace 1960 en Boston, Massachussets, es decir tiene 43 años la primera vez que viaja a una zona en guerra) viaja en distintos momentos a zonas en conflicto bélico. Y así sucede, que viaja a Irak entre abril y mayo de 2003, y entre agosto y octubre del mismo año; también entre enero y marzo, y entre junio y noviembre de 2004; entre marzo y abril de 2007 y entre abril y mayo de 2008; a Afganistán en junio de 2010 y febrero de 2011; también trabaja en otros lugares vinculados a la guerra como, por ejemplo, el *Walter Reed Army Hospital* en Washington DC, en octubre de 2006 o al *Brook Army Medical Center* en San Antonio, Texas en enero de 2006.

Destaca en su currículum lo que él llama los *Drawing Trips*. Él realiza viajes portando un cuaderno y útiles de dibujo y pintura para captar a través de las técnicas tradicionales imágenes de acontecimientos bélicos. Durante sus estancias en los distintos países realiza un gran número de dibujos que, posteriormente, les sirve como bocetos para la posterior realización de pinturas de mayor formato y de una elaboración más lenta.

En la exposición se presentan algunas pinturas originadas en sus viajes a Irak. Como hemos visto, estuvo varias veces en el país en pleno conflicto. Su tiempo allí, incorporado a unidades militares, lo dedicó en gran medida a dibujar y a pintar con acuarela composiciones de su día a día. Quería representar la guerra en sus escenas más cotidianas. Trataba de capturar el drama de la guerra desde las personas implicadas directamente, en las calles, en los hospitales, sobre los carros de combate, en el interior de un tanque, etc.

En sus pinturas no se plantean los acontecimientos desde la perspectiva de las decisiones geopolíticas ni desde la determinación militar, sino que a Mumford le interesa una mirada subjetiva. Él busca las imágenes de la guerra desde dentro de ella, echando una ojeada a su alrededor. Su búsqueda se centra en representar la cotidianidad de los soldados, pinta los momentos sin acción, las largas horas de espera y las caras aburridas de quienes son transportados en un espacio muy pequeño a un lugar que desconocen.



Fig. 17 Steve Mumford, *El vendedor de té*, 2003.



Fig. 18 Steve Mumford, *Librero sobre Mutanebi Street*, Bagdad, 14 de septiembre 2003. (Todos los viernes, el día sagrado, esta calle se llena de gente. Al final de la calle está la Casa de Té Shabandar donde artistas, poetas e intelectuales se reúnen).

En su caso, no tiene una intencionalidad de protesta, ni de realce; la guerra es un acontecimiento que quiere documentar. Él quiere aportar su propia mirada de los hechos¹³⁴, pretende ser un testigo *notario*, dejar constancia de aquello que está viendo. Bajo sus tintas o sus acuarelas podía escribir: “lo estoy viendo”.

En su momento trató de incorporarse como periodista, pero no llegó a tiempo para ingresar de esta manera en las filas de los reporteros enviados a Irak. Pero consiguió volar a Kuwait en abril de 2003 acompañado de periodistas franceses. Al poco tiempo, atravesó la frontera y entró en Irak. Mumford realiza un diario de sus viajes y experiencias en sus estancias en Irak¹³⁵. Los dibujos parecen ilustrar su relato. Veamos algunos ejemplos.

El 19 de agosto de 2003, él anota en su diario¹³⁶ cómo consigue por segunda vez llegar a Bagdad. Sucede unos días antes, el 14 de agosto, después de viajar en automóvil durante doce horas desde la ciudad de Amán en Jordania.

Viaja acompañado de otras personas que quieren llegar a la ciudad por otros motivos a los suyos. Él sólo quiere dibujar. Llega a las nueve de la mañana a Bagdad. A partir de aquí cuenta su búsqueda de un lugar donde quedarse, lo caro que le resultan los hoteles que suelen recibir los occidentales, presencia una pelea en mitad de la calle, también describe los controles de soldados estadounidenses. El

134. www.postmastersart.com/index.html [Consultado el 25-06-2014]

135. En Internet se pueden consultar sus escritos junto a sus dibujos y las acuarelas que iba haciendo en cada uno de sus viajes a Irak, entre agosto de 2003 y diciembre de 2004. www.artnet.com/magazine/features/baghdadjournal.asp [Consultado el 25-06-2014]

136. Este relato lo hemos encontrado en el episodio nº16 de su *Diario de Bagdad*. Su obra está representada por Postmasters en Nueva York. *Bagdad Diario* fue publicado en forma de libro en el otoño de 2005 por Drawn & Quarterly en Montreal. Encontrado el texto íntegro en: *Bagdad Journal*, por Steve Mumford, el 19 de agosto de 2003. “An eyewitness artist’s report from the Iraqi capital”. (“Un informe del artista testigo de la capital iraquí”). www.artnet.com/magazine/features/baghdadjournal.asp [Consultado el 25-06-2014]



Fig. 19 Steve Mumford, *Los jugadores de backgammon*, 2003.



Fig. 20 Steve Mumford, *Hablar con el imán*, 2004.

calor, el cansancio, la pelea que acaba de presenciar, la extrañeza, el coro (como escribe él mismo¹³⁷) de voces que le reclaman al grito de “Hey, Mister!” le proporciona una sensación de incertidumbre y de intranquilidad. En un momento camina por la Avenida de Karada buscando un lugar donde dibujar.

Se sienta y dibuja las escenas que le rodean: un hombre carga una parabólica, un vendedor de té llamado Abu Allah Hammed (fig. 17), vendedores (fig. 18), dos jugadores de *backgammon* (fig. 19), transeúntes, estrechas calles con toldos, vehículos, etc. En definitiva, escenas cotidianas que se pueden encontrar en cualquier ciudad del mundo. Mumford ha viajado para presenciar la guerra y pintarla. Ahora está en mitad de una concurrida calle con un grupo de personas desconocidas rodeándole y señalando sus dibujos con signos de aprobación y sorpresa, como si reconocieran a los retratados.

“A veces un pasaje es recibido con una ronda de “tsk, tsk, tsk”, que en Irak no connota necesariamente la desaprobación tanto como el interés (creo)”¹³⁸.

Su estancia entre los soldados le da la oportunidad de asistir a todo tipo de escenas diarias que se suceden detrás de los momentos de combate. El 23 de octubre de 2003, anota en su diario *“la guerra en Tikrit and Samarra”*. Y describe cómo se encuentra en un convoy con el sargento Allen y un escuadrón del primer pelotón de la *Charlie Company* del batallón de ingenieros. Es una noche de tormenta y el polvo golpea a los soldados (en otra ocasión de los diarios Mumford cuenta cómo le llaman “polvo lunar” por su fineza). Tal y como escribe todo lo que hay cerca parece amenazador. Hay un gran número de artefactos explosivos improvisados que pueden estar en cualquier lado, bombas escondidas. En un lado de la carretera distinguen una lata y dos especialistas se acercan a confirmar que no es nada. Resulta ser una bomba y ésta es desactivada. La carretera ha sido cortada en los

137. *Bagdad Journal*, por Steve Mumford, el 19 de agosto de 2003. “An eyewitness artist’s report from the Iraqi capital”. (“Un informe de la artista testigo de la capital iraquí”). www.artnet.com/magazine/features/baghdadjournal.asp [Consultado 15-07-2014]

138. *Ibidem*.



Fig. 21 Steve Mumford, *Going Back In*, 2006.



Fig. 22 Steve Mumford, *Duel*, 2005.

dos sentidos, y durante las horas que ha durado la operación se ha provocado un atasco.

Dibujar en un contexto de conflicto no siempre resulta fácil. El 13 de diciembre de 2004, anota en su diario que en la mañana del 3 de octubre de 2004 se detiene al Sheik Mohammed al Ghriri de la mezquita de Al Alyazid por saltarse la prohibición de alentar la violencia contra las tropas estadounidenses. En esa misma mañana él se une al capitán Héctor Maldonado y el teniente Wade Aubin en una misión que consistía en tantear en la comunidad de Zafarinia cómo había caído la detención del imán. Se trataba de tantear y de convencer que, según los mandos, “*hay una diferencia entre el discurso a la resistencia frente a alentar la violencia*”¹³⁹.

Esta misión “informativa” tuvo su primera parada en la mezquita de Al Sadra-in. Alrededor de ellos se arremolinaron algunas personas y, al poco tiempo, llegó su imán que intercambia impresiones con los soldados estadounidenses (fig. 20). De pronto, el imán se da cuenta que Mumford está dibujando, apenas lleva unas líneas sueltas, pero el imán le recrimina que no le haya pedido permiso y le exige que le entregue el dibujo. Éste se niega a dárselo y además se enoja por parecerle inapropiada su exigencia. Maldonado se acerca para tratar de llegar a un acuerdo, el dibujante se disculpa y el imán cede en su pretensión de quedarse con el cuaderno, no con cierta molestia.

Un dibujo no tiene distintas connotaciones según en el lugar geográfico que estemos. La representación a través de medios artesanales, no tiene que perder verosimilitud, y además los parámetros de “verdad” puede que no sean los más importantes, y según el caso, ni los más incómodos.

Mumford “sólo” estaba dibujando. Pero es cierto que las imágenes, su producción y su distribución, tienen significaciones diferentes según el lugar del mundo donde estemos. Y por esta circunstancia podemos caer en inexactitudes si pretendemos considerar los motivos que le llevan al imán a incomodarse y a pedir explicaciones. Pero sí resulta muy útil hacer una reflexión sobre este caso, sobre la posibilidad de haber creado una situación muy hostil a partir del acto de dibujar.

139. www.postmastersart.com/artists/steve_mumford/mumford.html [C. 22-06-2014]



Fig. 23 Steve Mumford,
La batalla de Baqubq,
2006.

Fig. 24 Steve Mumford,
Tiroteo en Ramada,
2004.



Quería captar el momento, y para ello no utilizó una cámara sino un poco de tinta y un cuaderno con hojas en blanco. Este acto resultó muy incómodo.

Él es un testigo que quiere dejar constancia. En un testigo notario. A través de las imágenes que elabora intenta dejar una huella, pero también contar las historias que él experimenta. Sus imágenes funcionan como los dibujos que conforman un *story-board*. Son de trazo ágil, realizados con materiales de secado rápido. Las escenas están llenas de inmediatez. Consiste en tratar de realizar el mayor número posible de detalles y en menos tiempo, cada escena dibujada contiene un relato que completa en sus diarios.

En un contexto de peligro constante, él parece cumplir su misión mientras dibuja escenas cotidianas (fig. 21). Se trata de escenas de tiendas, donde se ven a soldados con fusiles (fig. 22) o carros de combate en mitad de la calle (fig. 23). Él desde *el lado* de los soldados estadounidenses, realiza representaciones a pie de campo de batalla; el enemigo suele consistir en una columna de humo (fig. 24).

Entre 2003 y 2013, realizó innumerables bosquejos (figs. 25 y 26) con la pretensión de capturar escenas cotidianas de la guerra. Mumford tomó como temática lo que él mismo llamó “the spaces in between”, los espacios entre las situaciones críticas de combate y los momentos de cotidianidad, y entre los intentos de hacer una vida normal y cuando se convive con momentos de pánico y tragedia.



Fig. 25 Steve Mumford dibujando en Tikrit (Irak). Viernes, 3 de octubre de 2003.



Fig. 26 Steve Mumford, *Blowing up SA 2s* (grandes misiles con sus ojivas unidas), 2003.

Entre el 28 de febrero y el 8 de junio de 2014, el Frist Center for the Visual Arts de Nashville en Tennessee, programó dos exposiciones complementarias: *Goya: The Disasters of War* y *Steve Mumford's War Journals, 2003–2013*, con una evidente pretensión de contraponer las dos series de imágenes, y salvando los dos contextos visuales tan distintos entre las primeras décadas del s.XIX y las primeras del s.XXI. Como si se tratase de comparar doscientos años después a otro artista que, como Goya, puso su mirada en las consecuencias de la guerra, fuera de las tradicionales imágenes de las hostilidades.

En este sentido, los lugares de la lucha ya no están en un descampado abierto rodeado de colinas, un espacio donde se enfrentaban dos ejércitos cara a cara, sino que en la actualidad dicho “campo” se ha ampliado y se ha desbordado fuera de sus propios límites. De esta forma es habitual ver en las pinturas de Mumford tanques que pasan debajo de un bonito balcón acristalado, un soldado repeliendo un ataque cerca de un anuncio de un refresco, o un carro de combate que pasa por encima por una mediana de un cruce de calles. El lugar de la confrontación es ahora la ciudad, las carreteras, los hoteles, las casas, los trenes, etc. El “viejo” campo de batalla se ha instalado en lo cotidiano.

En la exposición *Testimony to War: Art from the Battlegrounds of Iraq* también se presenta parte del trabajo del fotógrafo tejano Lucian Read¹⁴⁰. En 2004 Read viajó con una unidad de marines a Irak.

Lucian Read ha trabajado profesionalmente como fotógrafo de guerra¹⁴¹. La imagen presentada conecta con los aspectos estéticos reconocibles de la tradición, y, por la disposición de los soldados, con algunas estrategias usadas de *fictionalización*, recreando una especie de teatro con elementos reales.

Participó en la exposición con varias de sus fotografías, entre ellas una imagen (fig. 27) de un edificio de tres plantas sin fachada. La falta de fachada es imagen recurrente en las formas representativas de la guerra en el siglo XX¹⁴². La violencia de la guerra desnuda los hogares, mostrando el interior, desguarneciendo a los

140. www.lucianread.com [Consultado 29-07-2014]

141. Su trabajo sobre distintos conflictos se puede ver en: www.lucianread.photoshelter.com

142. Por ejemplo en la película de propaganda nazi, *El judío Süß*, dirigida por Veit Harlan en 1940, hay una escena donde se puede ver una casa de cuatro plantas sin fachada.

Fig. 27 Lucian Read, Fotografía realizada a la conclusión de la batalla de Najaf, el 27 de agosto de 2004. 156 Marines de la Charlie Company, se reúnen en las ventanas y las puertas de un hotel en donde tuvo lugar durante tres días combates contra los soldados de Moqtada al-Sadr.



ciudadanos. Read fotografía una construcción destrozada, llena de agujeros, un edificio medio apuntalado, casi a punto de derrumbarse, un edificio que muestra el poder destructor de la guerra.

El fotógrafo de guerra debe estar cerca del peligro. Su acercamiento será un componente, aunque no el único, a tener en cuenta a la hora de medir la efectividad de su trabajo. Un corresponsal de guerra está en continuo peligro, con la sensación de que:

“Nunca cree que vaya a ser el próximo en caer. Esa es una parte del truco”¹⁴³.

El hecho de estar *in situ* le proporciona a la fotografía un cuerpo, un peso. Pero en este caso, la disposición teatral de los soldados añade cierta confusión en un análisis únicamente documental. Ante la imagen, el espectador tiene la sensación de ver la puesta en escena de una ceremonia de clausura, una “fotografía de familia” después de conseguir un objetivo.

Parece que para su elaboración se ha pedido a cada soldado que pose en una de las ventanas. Es una fotografía preparada, bien compuesta y bien encuadrada. No está realizada en mitad de una situación imprevisible de amenaza. La imagen muestra un escenario tranquilo, sosegado, donde el fotógrafo ha esperado que todo estuviese listo para poder disparar su cámara.

Porque si no fuera por el título la captura quedaría indefinida, ubicada en tierra de nadie. La imagen elegida de los soldados en la fachada del edificio no es una fotografía solamente sobre el contexto iraquí¹⁴⁴, apenas en el título, cuando dice

143. PEREGIL, Francisco: *Reportero en Bagdad, Historia de una guerra polémica*. Planeta, Barcelona, 2003, p. 25.

144. La guerra de Irak comenzaba en marzo de 2003, Francisco Perejil, reportero que se encontraba allí, narraba su comienzo de las hostilidades siguiente manera: “Así empieza

Figs. 28 y 29 Ryan Roa, *Freedom Call*, 2007 (Madera, altavoz y cable).



“a la conclusión de la batalla de Najaf”, hay una pista de que se trata de un lugar concreto.

En la imagen se ven soldados, pero no se identifica a ninguno, están demasiado lejos como para ser reconocibles. Sólo el relato, en forma de título, indica quiénes son, dónde están y cuándo sucedió. En este sentido, el texto y la imagen sitúan la elaboración de la imagen-testimonio en un lugar y con una fecha concreta.

No obstante, esta “fotografía de familia” de Read aparece en una sala de exposiciones, y de esta manera, asume la re-significación del ámbito artístico. Su imagen se pone en juego con otras propuestas, con otras fotografías, con otros dibujos, con otros objetos, con otros montajes. En este sentido, la fotografía ha dejado de ser meramente la captura de un momento, y ha pasado a ser una imagen que contiene un sentido a desvelar.

Decía Ryszard Kapuściński sobre cómo actuaba él al llegar a una zona de conflicto:

*“No hay ninguna necesidad de hacer preguntas cuando todo está claro nada más verlo”*¹⁴⁵.

Quizás al acercarse a una imagen de este tipo dentro del entorno del arte, había que proponerlo al revés: “cuando está claro nada más verlo, hay una tremenda necesidad de hacer preguntas”.

una guerra. Oirás silbar misiles, verás ráfagas de fuego antiaéreo y un árbol de humo nacerá allá donde caiga el proyectil. Ruido y silencio, silencio y ruido (...) con el paso de los días te irás dando cuenta de que una de las tareas más difíciles del reportero de guerra será contar únicamente lo que ve”. En *Ibíd.*, p. 54.

145. KAPUŚCIŃSKI, Ryszard: *El mundo de hoy. Autorretrato de un reportero* (Agata Orzeszek, trad.), Crónicas Anagrama, Barcelona, 2004, p. 78.

De este modo, Read inserta su teatralización del conflicto como un *Testimonio de guerra* sabiendo que “lo testimonial” se pondrá en cuestión desde la plataforma del arte.

Otro de los participantes a la exposición *Testimony to War* fue Ryan Roa, que fue llamado en diciembre de 2002 al servicio militar activo. Estuvo un año en Irak como sargento de equipo de asuntos civiles.

Para la exposición, construyó una instalación titulada *Freedom Calls* (Llamadas de libertad) (figs. 28 y 29). Ésta consistía en una gran caja de madera con tres escalones que invitaban al espectador a subir. Una especie de tribuna que situaba al espectador en una posición alta respecto al resto de la sala, un estrado de los que se utilizan para poner en una postura superior al orador, un lugar preparado para dar un mensaje. Él instala en el centro de la exposición una plataforma que el espectador puede utilizar.

Al subir se observa que un altavoz colgado de un cable cae de techo. Al acercarse el espectador puede escuchar definiciones de la palabra libertad hechas telefónicamente por el artista a estadounidenses elegidos al azar. La posición del espectador que se alza, que levanta la cabeza para poder ir, le proporciona una postura marcial y altiva.

Como vemos, se utilizan testimonios sobre la guerra de un modo muy sutil. Recordemos cómo en octubre de 2001 comenzó, por parte del gobierno estadounidense, la denominada *Operation Enduring Freedom* (Operación Libertad Duradera), una “guerra global contra el terrorismo. Persiguiendo a terroristas, ya sea por medios económicos, diplomáticos, jurídicos o militares”¹⁴⁶. En 2007, seis años después del inicio de estas operaciones, este testigo de la guerra pregunta indistintamente sobre la palabra “Libertad”, sobre su significado y re-definición.

Roa interpela al estadounidense que es testigo de la guerra a través de los medios de comunicación, y desde sus experiencias lejanas a la suya les pregunta por la libertad. A través del teléfono oye sus voces que le relatan sus definiciones, los graba y los da a escuchar en la sala de exposiciones. Con este objetivo instala un dispositivo de escucha público, en mitad de la sala. Si se quiere oír lo que dicen los testigos, el espectador debe visualizarse, subirse al estrado, a la tribuna de los oradores. Ser testigo de las definiciones implican una actitud: hay que esforzarse, alzarse, levantar la cabeza (en una postura muy marcial) hacia el altavoz.

Su testimonio de la guerra se propone como pregunta: ¿qué es la libertad? En las respuestas se visualizan las problemáticas de la palabra. La guerra en nombre de una palabra, libertad, que se construye desde la heterogeneidad. Ryan Roa es un testigo presencial de la guerra, pero su testimonio no son relatos sino preguntas. Preguntas a cerca de lo que mismo vivió. Y así se pone de relieve cómo el testimonio resulta de una relación subjetiva entre las propias circunstancias internas de quién lo porta y los aspectos externos donde tiene lugar.

De esta manera, se debe atender a la segunda parte del título de la exposición, “*Arte en los campos de batalla de Irak*”. El testimonio escurridizo y contaminado con el que se va a encontrar el espectador, se ubica en el terreno, no menos movedizo,

146. Recogido y traducido de la pagina web de La Casa Blanca. www.georgewbush-whitehouse.archives.gov/infocus/defense/enduringfreedom.html [Con. 1-07-2014]



Figs. 30 Exposición *War is Trauma: Justseeds & IVAW*, 2011-2012, en Nueva York.

del arte. Por consiguiente, el espectador de la exposición toma los dispositivos artísticos propuestos como re-significaciones de las vivencias de los propios artistas, por lo que se amplían los sentidos alejándose de meros intentos documentales. No es una exposición de imágenes cruentas, aunque se trate la muerte, las heridas, la desesperación y el dolor. Este testimonio de la guerra se amplifica en un ejercicio de reflexión sobre ella (en genérico).

Lo más relevante de estos testimonios son su origen: *los campos de batalla*. Una premisa conceptual que extrae la ubicación tradicional de los testimonios, y los exporta a un lugar donde los ojos de los testigos oculares se les presupone heridos.

La guerra es trauma

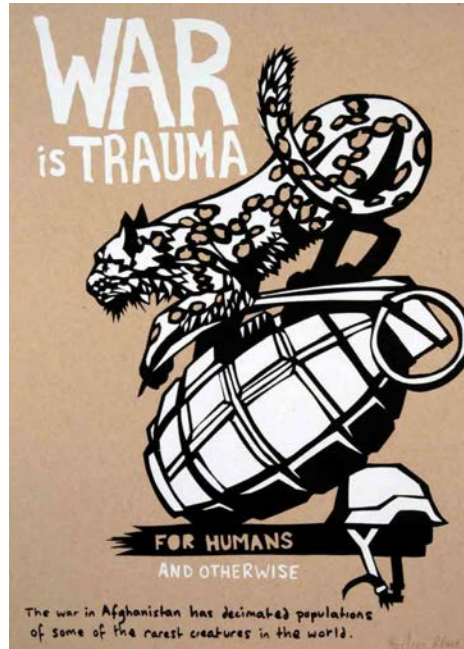
Otro caso realizado a partir de una aglutinación de distintas voces, individuales y colectivas, en un mismo proyecto artístico y tratar de componer una visión coral de la guerra se tituló *War is trauma* (fig. 30). Este proyecto, editado en 2011, consistía en una carpeta de 34 páginas sueltas. Se trataba un portafolios que tuvo una tirada de 130 ejemplares numerados y firmados. *War is trauma* consiste en un dossier de impresiones hechas a mano, con procedimientos de la serigrafía, impresiones *Offset*, papeles hechos a mano, y juegos con estilos tipográficos.

Los coordinadores de este proyecto fueron Nicolas Lampert, del colectivo *Justseeds*¹⁴⁷, y Aarón Hughes, del colectivo *Iraq Veterans Against the war*¹⁴⁸ (IVAW)

147. *Justseeds* son 26 grabadores de EEUU, Canadá y México. www.justseeds.org Por parte de este colectivo participaron: Josh MacPhee (Brooklyn), Mary Tremonte (Pittsburgh), Kevin Caplicki (Brooklyn), Chris Stain (Queens), Thea Gahr (Portland, Oregon), Bec Young (Pittsburgh), Erik Ruin (Philadelphia), Pete Yahnke (Albuquerque), Alec Dunn (Portland, Oregon), Colin Matthes (Milwaukee), Nicolas Lampert (Milwaukee), Jesse Purcell (Montreal), Roger Peet (Portland, Oregon), Molly Fair (Brooklyn), Santiago Armengod (Ciudad de México), Shaun Slifer (Pittsburg), Dylan AT Miner (East Lansing).

148. *Iraq Veterans Against the war* es una organización con más de 1700 miembros en EEUU, Canadá, Europa e Irak. www.ivaw.org. Por parte del colectivo IVAW participaron:

Fig. 31 Roger Peet, *War is Trauma for Humans and Otherwise*, 2011



(también llamados *Veteranos de Irak contra la guerra* -VICG-). Además colaboraron en el proyecto de la *Brooklyn Artist Alliance*¹⁴⁹ de Nueva York.

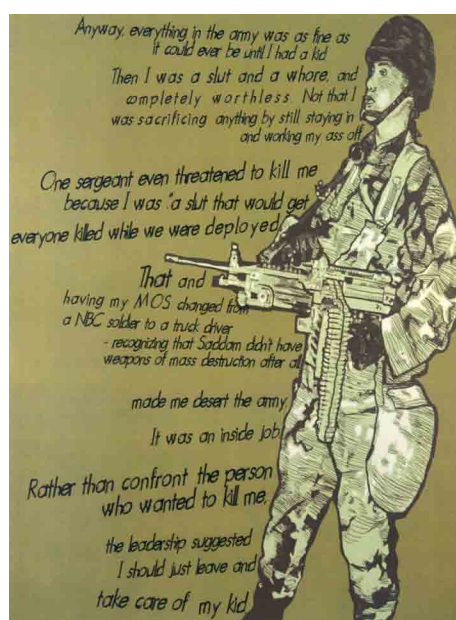
Desde la campaña VICG destinada a parar el despliegue de soldados, convertidos en personas traumatizadas, la acción partía de realizar carteles para ser pegados en lugares públicos, como posibilidad para sustituir los innumerables anuncios corporativos a favor del envío de efectivos. Para ello, se trataba de hacer mirar al público hacia las consecuencias de la guerra: estrés postraumático, contusiones, alteraciones del sueño, sorderas, amputaciones por metralla, lesiones cerebrales, suicidios al volver a casa, medicaciones, etc. Temas solapados por otros intereses hegemónicos como la seguridad nacional o la democratización del mundo. Poner en circulación y discusión los puntos que quedan fuera de los debates. Se trataba de prevenir de las irreversibles consecuencias físicas y psíquicas que se producen en las zonas de guerra, queriendo llamar al atención sobre el día de después de la vida militar en zonas de conflicto, ignoradas en muchas ocasiones, y negadas en otras (fig. 31).

Drew Cameron (Veterano de guerra, Vermont), Joyce Wagner (Marine Veterano, Pittsburgh), Aaron Hughes (Veterano de la Guardia Nacional, Chicago), Jeremy Bergren (Veterano de la Guardia Nacional, North Carolina), Peter Sullivan (Veterano de la Guardia Nacional, Chicago), Chris Arendt (Veterano de la Guardia Nacional, Michigan), Malachi Muncy (Veterano de la Guardia Nacional, Texas), Ash Kyrie (Veterano de la Guardia Nacional, Wisconsin), y posters procedentes de Siri Margerin y Nave Fortín, de la *Bay Area Civilian Soldier Alliance*.

149. *Booklyn Artists Alliance* es una organización especializada en colaborar con las instituciones educativas (www.booklyn.org). Desde ella participaron: Michael Rakowitz (Chicago), Marshall Weber (*Booklyn Artists Alliance*, Brooklyn, Nueva York), Dan S. Wang (Madison, Wisconsin), Harrell Fletcher y *Transformazium* con Brettiny Hucks, Gayla Jean Clemons, Deon Archie, Deshon LeGrand (Portland, Oregón / Braddock, Pensilvania), *Temporary Services* (Chicago, Philadelphia, Copenhagen).

Fig. 32 Matt Howard, *PTSD Shadow*. Impresión para Justseeds & IVAW, War is trauma, 2011.

Fig. 33 Siri Margerin, *Everything in the Army was Fine*: Sharuna, 2011.



El desafío de esta propuesta radica en contraponer(se) a la cultura del militarismo, en desaprobando los conflictos armados. El proyecto se fundamenta en unir en la misma dirección a veteranos, exiliados, civiles, afganos, iraquíes, etc.

La carpeta es denominada como *Combat Book*, donde las cubiertas están elaboradas a partir de los viejos y desgastados uniformes de los veteranos. Una vez más los testigos presenciales usan un objeto a modo de fetiche, en una especie de ritual de depuración de recuerdos, de purga de los momentos vividos y echados a la espalda. Las prendas son hechas añicos y añadiéndole algodón egipcio se ha elaborado el material que conforma la portada. En este sentido, una especie de proceso de “curación” se fundamenta en el acto de destrucción y construcción.

Hemos seleccionado, a modo de ejemplo, tres de las propuestas incluidas. Una de Roger Peet, vista en la página anterior, y otras dos más, de Matt Howard y Siri Margerin.

Roger Peet propone una imagen donde se puede ver una granada apoyada en un casco militar, y encima coloca a un felino en una postura de ataque. Las manchas de su piel se han convertido en agujeros por donde se puede ver el fondo de la impresión. Parece querer decir que el trauma afecta a personas y otras especies. En la imagen Peet afirma: “La guerra en Afganistán ha diezmando las poblaciones de algunas de las criaturas más raras del mundo”¹⁵⁰. Otra visión más que amplía las consecuencias de un conflicto bélico, y que habitualmente no se tiene presente en los recuentos de bajas, ni en los dossiers militares ni en el corpus informativo producido por un acontecimiento de la guerra.

La de Matt Howard consiste en la silueta de un soldado con un arma, dentro de su cuerpo el siguiente texto:

150. Traducción de: *The war in Afganistan has decimated populations / of some of the rarest creatures in the world.*

“TEPT

Trastorno de estrés postraumático.

Trastorno de estrés postraumático.

¿Cómo es esto un desorden?

¿Qué parte de ser emocionalmente y espiritualmente afectados por la violencia brutal es el desorden?

¿Qué hay de ir a la guerra y volver a casa con la conciencia tranquila con un trastorno conciencia tranquila?

Creo que sería mucho más apropiado”¹⁵¹.

Los testimonios de los participantes en este trabajo coral nada tiene que ver con lo documental, no son una “copia” de ningún acontecimiento. Estos testimonios no son información, no son una noticia al uso. Pero del mismo modo podríamos decir todo lo contrario. La paradoja de estas imágenes con texto es que al estar elaboradas por testigos presenciales esconden la autoridad de quien estuvo. El relato que contienen no es el esperado, no son recuentos de muertos, ni localizaciones derruidas, ni siquiera reconstrucciones de los hechos. No obstante sí que cuentan experiencias personales, dejando a un lado por un momento las críticas a la intervención, vemos que cuentan lo que han vivido y las consecuencias que acarrear por esa vivencia. De esta forma Siri Margerin (fig. 33) cuenta su experiencia íntima:

“Fuera como fuese, todo atractivo que era el ejército lo fue hasta que tuve un niño. (...) Un sargento incluso amenazó con matarme porque yo era una ramera que conseguiría matarles a todos mientras estábamos desplegados. (...) Esto fue un trabajo interior. En lugar de enfrentarme a la persona que quiso matarme, tomé una decisión: debería dejarlo y cuidar de mi hijo”¹⁵².

En su testimonio resuena la cuestión de no saber qué hace allí. A pesar de asumir los supuestos compromisos como ciudadano de un determinado país con la decisiones políticas y militares de éste, en mitad de la experiencia tiene un recuerdo para su hijo. El hecho de pensar en él le rescata del acontecimiento de la guerra. Margerin comparte el testimonio de la duda por no saber qué es lo que hace allí, y esta sensación aleja la expandida idea de acto heroico en nombre de un país o ideología o determinadas formas de vida.

151. PTSD / Post traumatic stress disorder / How is this a disorder? / What part of being emotionally and spiritually affected by gross violence is disorder? / How about going to war and coming home with clear conscience with a clear conscience disorder? / I think that would be far more appropriate. / Matt Howard / Iraq veterans against the war. / Operation Recovery / ivaw.org / 2010

152. Anyway everything the army was as fine as / it could ever be until I had a kid / Then I was a slut and a whore, and / completely worthless. Not that I / was sacrificing anything / by still staying in / and working my ass off / One sergeant even threatened to kill me / because I was a slut that would get / every killed while we were deployed / That and having my MOS changed from / a NBC soldier to a truck driver / recognizing that Saddam didn't have / weapons of mass destruction after all / made me desert the army. / If was an inside job / Rather than confront the person / who wanted to kill me, / the leadership suggested / I should just leave and / take care of my kid.

2.2.3 “Espesar” la tradición de la pintura de batallas frente a “expresar” la guerra

En los precedentes de esta tesis vimos cómo en el siglo XIX se enrolaban dibujantes en distintos ejércitos, y viajaban a las zonas de conflicto para realizar imágenes destinadas a ilustrar los diarios de noticias (por otra parte, tan populares y demandados en la época). Estos dibujantes eran los llamados “special artists”. Allí, en el frente de batalla, estos enviados elaboraban con los medios tradicionales de la pintura, imágenes de las escenas violentas a las que estaban asistiendo. Después las imágenes eran mandadas a caballo a las distintas redacciones, donde esperaban su llegada los llamados “staff artists”, encargados de realizar grabados a partir de los dibujos provenientes del frente¹⁵³.

Los *special artists* no iban uniformados, no eran militares, no luchaban, sino que su papel era el de registrador. De hecho, en muchas ocasiones, cambiaban de bando para poder trasladar al medio informativo que le contrataba imágenes desde las posiciones de los distintos contendientes.

También vimos en los precedentes que más tarde, durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, se desarrollaron desde los propios estamentos militares programas de artistas de guerra o de registros de la guerra, como el canadiense *Canadian War Records Office*, el británico *Arts Bureau for War Service*, o el estadounidense *Navy Combat Art Program*, fundado en 1941, con participantes como Albert K. Murray, Joseph Hirsch o Gene Klebe¹⁵⁴. En estos programas se trataba de combinar la experiencia bélica con la inclinación por las artes plásticas. Se usa la condición de testigos presenciales y posición “privilegiada” (ya que ellos mismos forman parte del acontecimiento guerra), para realizar dibujos, bosquejos, acuarelas, o pequeños apuntes de lo que tienen delante.

En la actualidad, un número menor que en el pasado pero reseñable de ilustradores, dibujantes y pintores, viajan a los distintos conflictos del mundo cargados de sus bártulos de pintor. Es decir, se sigue dibujando y pintando en zonas de peligro, a pesar de que existen aparatos de muy poco peso y tamaño que son capaces, no sólo de capturar imágenes en alta definición, sino también de enviarlas a miles de kilómetros en cuestión de segundos.

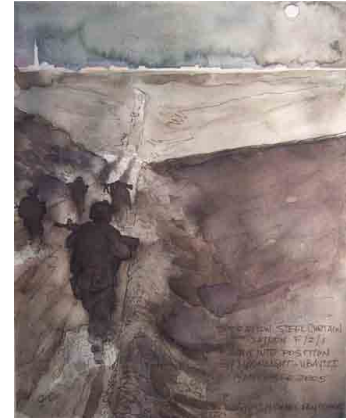
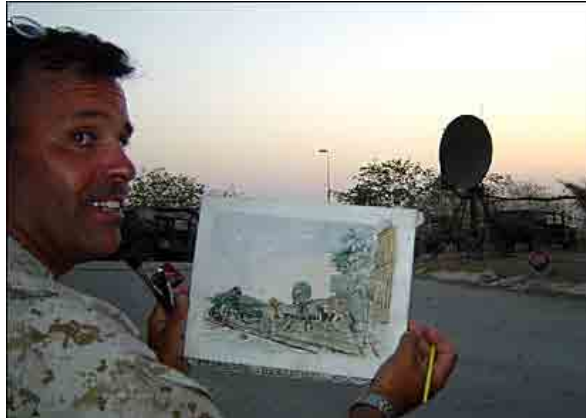
Entre estos nuevos “artistas especiales” están los que tienen como profesión la de militar, pero que debido a su destreza plástica son enviados a las guerras como registradores de lo que allí ocurre. Uno de estos artistas de combate o artistas uniformados es el estadounidense Michael D. Fay (fig. 34), que perteneció al Cuerpo de Marines de los Estados Unidos durante diez años, desde el 2000 al 2010. En este tiempo Fay viajó en dos ocasiones a Afganistán y otras dos a Irak. Su trabajo consistía en documentar con grafito y otros procedimientos pictóricos la vida de

153. MONTERO Díaz, Julio y ORTIZ-ECHAGÜE: “Fotografía e ilustración gráfica en la guerra carlista de 1872-1976”. Trabajo dentro del proyecto de investigación “Historia del entretenimiento en España durante el Franquismo: cultura, consumo y contenidos audiovisuales. HAR2008-06076/ARTE Ministerio de Ciencia e Innovación.

154. www.history.navy.mil [Consultado 3-08-2014]

Fig. 34 Michael D. Fay muestra una acuarela delante de la escena que acaba de representar.

Fig. 35 Michael D. Fay, en el texto se puede leer: Operación “Steel Curtain”, Tercer pelotón, F/2/1, entrando en posición por la posición de la luna, Ubaydi, 14 de noviembre 2005.



los soldados para el National Museum of the Marine Corps¹⁵⁵. Desde 2008 forma parte de la *International Society of War Artist*, y en 2010 colaboró con el *Richard's Kandahar Journal*. En 2008, funda la *International Society of War Artist*, dedicada a la promoción de la labor plástica de militares en las zonas de conflicto.

Su preocupación se centra en representar a los soldados en su cotidianidad, personas que ejercen un trabajo en unas condiciones de peligro constante. Realiza dibujos y pinturas de soldados descansando, siendo transportados, en posición de vigilancia o heridos y lesionados. Su preocupación es captar a los soldados encomendados en sus distintas tareas en el lugar de conflicto. Son escenas y actitudes propias del trabajo en una zona de conflicto, le interesa representar “pedazos de vida (...) El objetivo principal que tengo son los marines individuales, la gente, las personalidades”¹⁵⁶, como él mismo afirma.

Él realiza multitud de dibujos y acuarelas rápidas. Un ejemplo es la fig. 35, donde se puede ver a un grupo de soldados en mitad de la noche caminando por un sendero a la luz de la luna. Junto a la imagen, Fay escribe unas palabras que ubican y describen la imagen, colocando a los soldados dentro de la operación militar “Steel Curtain”, en noviembre de 2005 en Ubaydi, una población cercana a la frontera con Siria, a las orillas del río Éufrates. El añadido textual sitúa con la fecha exacta la localización de la escena que nos enseña. De otro modo la acuarela remitiría a una escena cualquiera de guerra. Las palabras completan, verdaderamente, el testimonio.

La fecha y el lugar no es baladí. Durante noviembre de 2005 la localidad Ubaydi fue el escenario de enfrentamientos entre grupos locales y soldados de la coalición, sumados a las fuerzas de seguridad iraquí. Apenas a un mes de distancia de la celebración de unas elecciones legislativas, en diciembre de 2005, esta operación trataba de conseguir el control de la frontera siria¹⁵⁷. Hacía tan solo cuatro días que se daba la noticia de que una persona se había inmolado en un restaurante de Bagdad¹⁵⁸. Pero todas las mañanas la prensa abría con nuevos y trágicos hechos

155. www.usmcmuseum.com [Consultado 4-08-2014]

156. ATKINSON, Peter: “The Art of War (Military Artist)” en Revista *Seapower*, julio 2007, p. 48.

157. www.elpais.com/diario/2005/11/06/internacional/1131231609_850215.html

158. www.internacional.elpais.com/internacional/2005/11/10/

ocurridos en la zona. Durante aquellos días la prensa se llenó de informaciones que hablaban de cientos de capturados, de cientos de muertos, proliferó el uso de palabras como insurgentes, atentados, emboscadas u ofensivas.

Dentro de este contexto peligroso, Fay se decide por realizar una escena casi idealizada, donde se pueden ver unas siluetas humanas que caminan en mitad de la noche por un campo en ninguna parte. Sólo al fondo, en el horizonte, el recorte de la acuarela sobre el blanco del papel deja ver el perfil de una ciudad lejana, que parece ser el destino de la patrulla. Es evidente el rastro que produce la acuarela sobre la superficie húmeda. El contacto de las manchas de color añaden la textura necesaria para representar los surcos del terreno, pero también los resplandores en el cielo. La rapidez de ejecución que proporciona la acuarela remiten a la inmediatez de una imagen que parece sólo tratar de poner sobre la mesa un “pedazo de vida” de unos soldados, un momento que podía ser uno cualquiera si no fuera porque el testigo incluye (en su testimonio) una aclaración exacta de lo que nos ofrece.

Años después, en 2010, él deja su labor como artista en lugares de conflicto. Comienza a impartir cursos de lo que él llama “Arte reportaje”, en distintos lugares como la Universidad de Commonwealth de Virginia en Richmond, Virginia¹⁵⁹.

A pesar de que casi excede del lapso temporal comprometido en este apartado, entre los años 2001 y 2011, es importante apuntar el surgimiento de una iniciativa que surgió desde la mezcla de los siguientes elementos: testigos de guerra y procedimientos artísticos tradicionales. Se trata del proyecto *Joe Bonham Project*.

Este proyecto es bautizado con el nombre del protagonista del libro escrito en 1939 por Dalton Trumbo, *Johnny cogió su fusil*. En la novela Bonham es un soldado de la Primera Guerra Mundial que sobrevive en un hospital sin piernas, sin brazos, sin ojos, sin oídos y sin lengua, pero cuyo cerebro funciona perfectamente, y por consiguiente, piensa, sueña y recuerda. En este proyecto han participado, además de Michael D. Fay, ilustradores, dibujantes y pintores como Roy Alma, Rob Bates, Emily Bolin, Jeffrey Fisher, Fred Harper, Bill Harris, Roman Genn, Victor Juhasz, Richard Johnson, Josua Korenblat, Steve Mumford, Joe Onley o Jess Ruliffson.

La pretensión era desplazarse a los lugares donde los soldados se recuperan de las secuelas provocadas por haber estado en la línea de fuego. Se trata de hospitales y centros de rehabilitación donde los soldados reciben la visita de sus familiares y participan en programas de recuperación física y psíquica.

En abril de 2012, como parte del proyecto *Bonham*, componentes de la *Society of Illustrators in New York* llegaron al *Walter Reed National Military Medical Center*. Jeff Fisher y Victor Juhasz durante dos horas tenían una misión: dibujar a los heridos llegados de Irak y Afganistán.

Una vez que estuvieron en el centro, fueron acompañados a las habitaciones de aquellos soldados que dieron una respuesta afirmativa a colaborar. Una vez allí conocieron a los heridos y rápidamente comenzaron a realizar “del natural”

actualidad/1131577206_850215.html [Consultado 4-08-2014]

159. Véase la reseña que se hace de él en la *web* de la University of the West of England. www.reportager.uwe.ac.uk/fay.htm [Consultado 17-09-2014]

Fig. 36 Victor Juhasz trabaja en una imagen del sargento Alejandro Jauregui, en el *Walter Reed National Military Medical Center* en Bethesda, Maryland.



retratos y escenas hospitalarias, utilizando lápices, tinta o acuarela sobre cuadernos de papel blanco. Dibujaron a soldados heridos y mutilados, acompañados por sus familiares, en habitaciones de hospital, rodeados de aparatos y cables.

Durante las sesiones de trabajo con los heridos, los dibujantes les hacen preguntas, conversan y comentan sus recuerdos. En aquella primera sesión de abril de 2012 Juhasz preguntó a uno de los enfermos, el sargento Jauregui, “¿Te acuerdas lo que pasó?”, el militar le contestó: “Sí, lo recuerdo exactamente”, y pasó a relatar cómo fue herido. Mientras escuchaba el testimonio, Juhasz dibujaba la escena (fig. 36). El sargento se había inquietado con la pregunta y había tratado de incorporarse para verbalizar sus recuerdos¹⁶⁰. El *Joe Bonham Project* se presenta como un intento de no olvidar, de acompañar a los heridos, de elaborar una imagen de ellos mismos en la nueva situación (mutilados, cegados, con problemas de sueño, con cortes y heridas, etc.), son imágenes realizadas en pleno hospital, durante la recuperación de algunas de las consecuencias de haber estado en una zona belicosa.

Otro caso de artista uniformado, con el encargo de registrar actividades militares, es el del australiano Conway Bown, fundador junto a Michael D. Fay, de la *Society of War Artist*. Bown es un experto piloto de helicópteros con más de veinte años de experiencia¹⁶¹. Estos dibujantes y pintores, a diferencia de los civiles, no necesitan protección ni compañía constante por parte de patrullas de soldados, sino que ellos forman parte de ellas. Normalmente un civil que va a registrar, en cualquiera de sus versiones, tiene muy restringida la salida de los campamentos, y su transporte de un lugar está muy controlado, en cambio estos pintores “uniformados” tienen una movilidad mayor.

En 2006, Bown fue enviado a Irak, junto a las tropas australianas, primero a Bagdad y después al “Camp Smitty”, al sur del país, a la provincia de Al Muthanna. Dentro de la “Operación Falconer”, una operación internacional que entre otros cometidos tenía la de la eliminación de minas dentro del territorio iraquí. En el caso de Bown, su fijación se encuentra en la reactualización de las imágenes

160. Véase el artículo de Carol Kino, “Portraits of War”, aparecido en el *New York Times*, el 25 de mayo de 2012. www.nytimes.com/2012/05/27/arts/design/joe-bonham-project-illustrates-the-wounds-of-war.html?pagewanted=all&_r=1& [Consultado 23-09-2014]

161. www.ipas.com.au/pages/Page_About.htm [Consultado 23-09-2014]

Fig. 37 (A la izquierda) Tom Roberts, *Sargento Robert Fraser de la New South Wales Mounted Rifles*, 1896. (Óleo sobre madera, 62 x 28.2 cm).

Fig. 38 (En el centro) Fotografía de Bown dibujando a Stephen 'Butch' Cassidy, Sargento-Major del escuadrón A, 2º Regimiento de caballería. En "Camp Smitty", en la provincia de Al Muttahna, Irak.

Fig. 39 (A la derecha) Conway Bown, *Sargento-Major de Caballería*, 2006. (Óleo sobre madera, 137,2 x 76,2 cm.)



Fig. 40 Mark Neville trabajando en el montaje de los decorados para el proyecto *Backdrops*, en la provincia de Helmand en Afganistán, en 2010. (En el decorado se puede identificar la pintura de Paul Nash *We are Making a New World* de 1918).

Fig. 41 Mark Neville *Backdrops*, 2011. (Niño delante de la pintura de Paul Nash, *En el camino de Menin* de 1919).

de la tradición. Trata de buscar escenas similares a las pinturas que ya conoce. Como él mismo afirma:

*"Tengo una idea en mi mente que trato de capturar. Entonces sólo tengo que localizar a esa escena o personas que están dispuestas a posar en esa escena"*¹⁶².

En este caso, reedita imágenes que conoce. Él fuerza la escena para volver a hacer la imagen conocida. Como vimos en la segunda parte de esta tesis, el pintor que va a la guerra a elaborar una pintura va cargado, no tanto de la idea de guerra, sino de la idea "pintura de guerra". Bown explicita que su intención es la recuperar la tradición de la unión entre lo bélico y las artes plásticas (figs. 37, 38 y 39), y lo hace desde una posición muy alejada de la zona de conflicto donde se encuentra.

En este sentido, el proyecto titulado *Backdrops* (fig. 40), del artista británico Mark Neville (n.1966), resulta paradigmático. En 2010 Neville fue comisionado por el *Imperial War Museum* y por *Firstsite Colchester*, y enviado durante dos meses con la *16 Air Assault Brigade* a la primera línea de conflicto bélico en la provincia de Helmand en Afganistán. Allí elaboró su proyecto utilizando como fondo, como escenario, pinturas y fotografías muy conocidas de anteriores conflictos (fig. 41).

162. www.ipas.com.au [Consultado 12-09-2014]

Fig. 42 “¡Ir a la guerra, hacer arte!”, placa conmemorativa dedicada al sargento Kristopher J. Battles, en reconocimiento por su trabajo en el Programa de Arte de combate del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos.

Fig. 43 El sargento Kristopher J. Battles, de la USMC. En la imagen dibuja durante su viaje a Irak.



Estos programas han menguado en cuanto a asignación económica y personal. Durante la Segunda Guerra Mundial, el Cuerpo de Marines de los Estados Unidos (USMC) tenía alrededor de 70 artistas dentro de sus filas dedicados a la elaboración de imágenes pictóricas que documentaban los acontecimientos donde el cuerpo participaba. Actualmente el proyecto cuenta con un presupuesto entre 20.000 y 25.000 dólares para material y viajes¹⁶³, y con un solo artista en estas funciones de “Combat artist”. Se trata del sargento de Marines Kristopher J. Battles¹⁶⁴ (fig. 43).

Para él es muy importante tener la experiencia de vivir aquello que se transformará en imagen pictórica. Ante la pregunta de por qué correr el riesgo de pintar en una zona de peligro, Battles responde: “*Toda la filosofía... es enviar a la gente a experimentar lo que experimentan los Marines y luego volver y pintar sobre nuestra experiencia*”¹⁶⁵.

Se trata de pintar aquello que se experimenta. El sargento Battles ha viajado durante distintas operaciones a Irak en 2007 o Afganistán en 2009. La frase “¡Ir a la guerra, hacer arte!” aparece en una placa conmemorativa en forma de paleta de pintor (fig. 42) dedicada al sargento Kristopher J. Battles, en reconocimiento por su trabajo en el Programa de Arte de combate del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos. En la placa se puede ver, debajo de la insignia de sargento, dos pinceles cruzados. Y también, para la ocasión, el cuchillo de campo se ha transformado en una espátula de pintor.

163. Véase el artículo de Carol Kino, “With Sketchpads and Guns, Semper Fi”, aparecido en el *New York Times*, el 14 de julio de 2010. www.nytimes.com/2010/07/18/arts/design/18marines.html [Consultado 25-09-2014]

164. www.kristopherbattles.com/gallery/military/ [Consultado 25-09-2014]

165. ATKINSON, Peter: “The Art of War” (Military Artist) en Revista *Seapower*, julio 2007, p. 49.

Estos soldados encuentran dentro de las maniobras militares momentos dedicados al registro de escenas de todo tipo dentro de las labores de una guerra. No se trata de documentar sino de realizar imágenes que contienen mucho de lo visto en otros momentos similares. Para ellos la fotografía es un medio muy útil para capturar el momento, haciendo un apresamiento del instante; en cambio, con el medio pictórico el tiempo es otro, la destreza del pintor no es suficiente pero no importa, ya que la pretensión es otra: la condensación. El trabajo consiste en condensar muchos momentos similares, en espesar (más que expresar) en una sola imagen pintada, artesanal y por lo tanto lenta en su producción, instantes conectados por la misma escenificación, el mismo acto y la misma vestimenta.

Una de las acepciones de condensar es la de apretar unas cosas con otras, dándoles consistencia, cerrándolas o haciéndolas tupidas; y otra de las acepciones nos habla de aumentar la oscuridad de la sombra, de las tinieblas. Es decir, la condensación trataría de darle espesor y cuerpo a las sombras, volverlas más oscuras y apelmazadas. Nos llevaría a pensar en las imágenes pictóricas hechas en la guerra como un profundo muro de penumbra, que contienen todas las guerras y a todos los que la experimentaron.

Ante la propuesta de Fay que, frente a la fotografía, la pintura de guerra consiste en una construcción, y asumiendo la condensación como proceso de elaboración compleja, se podría entender que más que abarcar los motivos, significados y consecuencias de otros conflictos, lo que sí reduce y cuaja en cada imagen realizada es el propio discurrir de la confección de pinturas de guerra. De este modo la *International Society of war Artists* remite a otros proyectos precedentes. De igual manera pintores de guerra actuales como Conway Bown, Michael D. Fay o Kris Battles, pero también Victor Juhasz, Augusto Ferrer-Dalmau, Richard Johnson, Steve Munford, Peter Michael Gish, Rob Bates, Arabella Dorman o Danna Neary, remiten con sus trabajos a modelos conocidos de la tradición pictórica.

Por lo tanto, podríamos sugerir algunos aspectos entrecruzados que pueden ayudarnos a abrir un horizonte significativo que responda a preguntas como: ¿por qué se sigue enviando a pintores y dibujantes a la guerra, habiendo todo tipo de adelantos tecnológicos que tienen la función de capturar lo que allí ocurre? Podemos reunir varias respuestas al respecto:

La primera tendría que ver con la generalizada persistencia por sostener, por parte de muchas instituciones, una tradición de posesión, catalogación y presentación del objeto único, cargado de fetichismo por haber sido traído desde las mismas fauces de la guerra. Una situación que, aún hoy, reporta elevados ingresos (exposiciones, eventos, catálogos, *merchandising*, etc.) y que, por consiguiente, convierte a la pintura realizada en el frente como un producto muy rentable.

Una segunda respuesta se conformaría desde un punto de vista pragmático. En el siglo XIX el dibujo añadía, complementaba, rellenaba los huecos producidos por las largas duraciones de exposición de aquellas primeras cámaras. Era muy difícil que la escena retratada tuviera toda la acción que sirviera para comunicar los hechos ocurridos. Los dibujos aportaban la dramatización que la imagen necesitaba para atraer a los lectores de diarios, ávidos de imágenes del frente. El dibujo permite cambiar muchos de los detalles que proporciona la cámara. Por una razón similar, en la actualidad, ante la dificultad de atrapar el momento exacto, con niti-

dez y buen encuadre, la imagen pintada corrige y enmienda las imprecisiones por la instantaneidad de la captura fotográfica.

Esto nos llevaría a una tercera respuesta de orden conceptual, de contenido analizable y por lo tanto útil para los estudios académicos. Digamos así: la imagen pictórica realizada en la línea de fuego, que aparentemente pretende contar lo que ocurre, lo que esconde, no es tanto una imagen documental sino una síntesis que se refiere a otras coyunturas del uso de la pintura, en otras épocas y en otras guerras. Dicho de otro modo, la mirada sobre estas pinturas que, según parece aludir Fay, tratan de condensar distintas situaciones en una sola (aquella que es representada), lo hacen no tanto como modo de apuntar a una historia de denominadores comunes de la guerra y sus circunstancias, sino más bien parece que la propuesta de *espesamiento* tiene que ver con un itinerario discontinuo por el uso de las prácticas pictóricas en la realización de representaciones de la guerra. En este sentido, los “retoques” no siempre van dirigidos a aumentar el impacto de la imagen sino que, y como hemos visto con Conway Bown, se trata de acercar la imagen de guerra a una historia de este tipo de imágenes. Las imágenes de estos pintores remiten a otras pinturas pretéritas.

No hay que olvidar que desde hace mucho tiempo pintar es una práctica acompañante del acontecimiento bélico. Por lo tanto, no consistiría en hacer emerger y visualizar la repetición de actos terribles y mortíferos provocados por el conflicto armado, sino en re-pensar la reincidencia en las leyes aprendidas de los modelos representativos del pasado, que aún se usan.

2.3 La ubicuidad del testigo (aislado y unido al acontecimiento)

En 2013 se estrena el segundo episodio de la segunda temporada de la serie de televisión británica *Black Mirror*, creada por Charlie Brooker. Como todos los capítulos de la serie, son historias independientes que tratan de exagerar el funcionamiento de las nuevas formas de comunicación y entretenimiento, e imaginar un mundo, no muy lejano, donde éstas han ocupado un lugar perverso en la cotidianidad.

El episodio en cuestión, titulado *White Bear* (“Oso Blanco”) (fig. 44), empieza con una mujer dormida en una silla, que al despertarse y salir de su casa se da cuenta que todo el mundo le apunta con su teléfono móvil. La acción da un giro cuando de un automóvil se baja un encapuchado armado que trata de atacarla. Ella corre y pide ayuda, mientras todos los que la rodean no hacen otra cosa que grabar la situación con sus *Smartphone*. La trama de la historia da varios giros, y al final el espectador descubre qué es lo que extrañamente está pasando.

Resultan muy sugerentes para esta tesis las escenas del mencionado capítulo donde una multitud, ante la visión de una persona muy asustada y que está en peligro, simplemente mira a través de sus teléfonos, mientras graban la escena. Los testigos oculares no actúan, sólo miran. Pero esa mirada es producida a través de los dispositivos móviles. Los testigos miran a la pantalla para asegurarse que “todo” se está grabando correctamente.

Fig. 44 Fotograma de *White Bear* (capítulo de la serie de televisión *Black Mirror* creada por Charlie Brooker), 2012.



La escena puede verse desde tres puntos de vista: el primero el de los testigos, que elaboran, con su “mirada” digitalizada, la prueba de que esos hechos ocurrieron y que ellos estuvieron allí para verlo. Los testigos del ataque sólo pretenden mirar a través de sus pantallas, que quede constancia, que quede la prueba de que aquello ocurrió, a pesar de que parece no interesarles demasiado qué es lo que está pasando; un segundo punto de vista consistiría en el de víctima y el verdugo. Ellos están siendo grabados. Por supuesto que las dos posiciones difieren una de la otra, ya que la víctima no entiende por qué nadie la ayuda, y el atacante extrañamente parece no interesarle los testigos y sus cámaras. Pero ellos dos son el acontecimiento, que podemos describir como “una persona con la cara tapada intenta agredir a otra persona que huye atemorizada”; y un tercer punto de vista que estaría fuera de la pantalla donde se proyecta la serie, se trata del espectador de la ficción. Un espectador que se entretiene, con una puesta en escena, de una supuesta exageración de un comportamiento contemporáneo.

La generalización de los dispositivos móviles ha generado una nueva situación donde cualquier persona, en cualquier momento, y desde cualquier lugar puede enviar un comentario, una imagen o un vídeo con sonido de un acontecimiento que esté presenciado. Prácticamente al unísono del acontecer de un hecho, alguien puede compartir información en la red. Resulta obvio decir que cualquiera que esté en una zona de conflicto la está viviendo, la está viendo; en la actualidad, además de ver, cualquiera puede *dar a ver*, mostrar al mundo lo que está experimentando. Los dispositivos móviles han llenado el campo de batalla de potenciales cámaras retransmitiendo en tiempo real a través de la red, lo que se llama *live streaming*. Toda persona puede ser un testigo, que ve y cuenta. Todos podemos ser reporteros de los acontecimientos que experimentamos.

La red está repleta de propuestas entorno a esta posibilidad. Por ejemplo la plataforma fundada por Oscar Espiritusanto en 2011 *periodismociudadano.com*, donde el usuario puede enviar comentarios e imágenes en forma de noticias en cualquier momento. Además se da la posibilidad de conformar debates y diálogos



Fig. 45 Rabih Mroué, *The Inhabitants of Images*. En la exposición *Image(s), mon amour*, entre el 27/09/13 y el 2/02/14 en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles (Madrid), Comisaria: Aurora Fernández Polanco. Fotografía tomada por el doctorando.



Fig. 46 Rabih Mroué, *Los habitantes de imágenes*, conferencia-performance celebrada el 17 de abril de 2012 en Prince Claus Fund for Culture and Development en Ámsterdam.

paralelamente a la publicación de la noticia. En su libro *Periodismo ciudadano*¹⁶⁶ de 2011, se puede encontrar un repaso a las iniciativas y plataformas dedicadas a estos procedimientos donde el ciudadano participa, no sólo en la generación de noticias y de información, sino también en los debates producidos a partir de dicha publicación.

Proyectos como *Global Voices Online* funciona como alternativa a la información generada por las grandes cabeceras internacionales. “*La imagen en movimiento es capaz de transmitir las experiencias humanas como ningún otro medio*”¹⁶⁷, escribe Yvette J. Alberdingk Thijm directora ejecutiva del proyecto *Witness* (testigo), consiste en una red de personas que aportan noticias de tipo político-social a través de las redes sociales. Otros casos son *Domotix*, *soyperiodista*, *TVN Online*, *Freedom Fone*, *Spot.us*, *GroundReport*, *Ushahidi* (que significa testimonio en suajili), *Generación Y*, *Bottup*, entre otros¹⁶⁸.

Se ha generalizado portar un aparato que contiene una pequeña cámara de alta definición. Esta herramienta ya forma parte de la vestimenta diaria de las personas, como el bolso, el reloj de pulsera, los zapatos o las gafas de sol. Estos dispositivos proporcionan a la persona la posibilidad y la potencialidad de grabar en cualquier parte y en cualquier momento, y de esta forma se convierte en un gesto político, que se puede utilizar contra las injusticias y los desamparos. En este sentido, “*Witness utiliza el vídeo para abrir los ojos del mundo*”¹⁶⁹.

En 2008, el artista libanés Rabih Mroué (n.1967) comienza a realizar lo que él llama una “conferencia no académica”, conferencia-performance, titulada *Los habitantes de las imágenes*¹⁷⁰ (fig. 45). Mroué propone una conferencia sin normas

166. ESPIRITUSANTO, Oscar y GONZALO Rodríguez, Paula: *Periodismo ciudadano. Evolución positiva de la comunicación*, Cuaderno 31, Ariel, Fundación Telefónica, 2011.

167. *Ibidem*, p. 55.

168. Todos los casos están recogidos en la publicación de Oscar Esperitusanto y Paula Gonzalo: *Periodismo ciudadano*.

169. ESPIRITUSANTO, O. y GONZALO P.: *op. cit.*, p. 56.

170. Conferencia no académica coproducida por la revista *Bidoun Tanzquartier* Viena y Askhal Alwan /Beirut (Laura Puy, trad., y revisión de Fernando López) en el Catálogo *Rabih Mroué: Image(s), mon amour, Fabrications*, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles

y sin instrucciones pero con formalidad de una conferencia al uso (fig. 46): mesa frente a un público, ordenador de cara al conferenciante que utiliza para proyectar imágenes en una pantalla situada de cara a los oyentes. El orador (en este caso es el mismo artista) lee pausadamente un texto bajo la luz de una pequeña lámpara mientras da paso a cada una de las imágenes.

En estas conferencias el artista hace una exposición de encuentros con las imágenes, las situaciones originadas alrededor de ellas, las consecuencias y, sobre todo, las preguntas que emanan de su instalación, de su circulación y de su uso. Poniendo sobre la mesa el modo en que las imágenes son editadas para reelaborar continuamente discursos llenos de sospechas.

La conferencia empieza en la interpelación que le hace un policía al advertir que éste ha realizado una fotografía a un póster en la calle. El policía mirando las imágenes capturadas pregunta: “¿Qué es esto? ¿Cuándo se tomó esto? ¿Y esto? ¿Por qué este póster? ¿No sabes que está prohibido hacer fotografías aquí? ¿Por qué este póster en concreto?”¹⁷¹; Mroué es testigo de un encuentro con un cartel colgado en Beirut dentro de una zona de seguridad. La imagen que realiza de la imagen puesta en la calle es su testimonio. En la conferencia declara que él estuvo allí, que vivió en primera persona.

*“En 2011 (...) un amigo mío me dijo «los rebeldes sirios están grabando sus propias muertes». Me vi navegando por Internet de una página a otra buscando hechos y evidencias que me pudieran proporcionar más información sobre la muerte en Siria, Encontré gran cantidad de material e información (...)”*¹⁷².

Así comienza la conferencia no académica titulada *La revolución Pixelada*¹⁷³ (2012). Como primera pregunta: ¿Se puede *pixelar* la revolución? ¿Se ha convertido la revolución en imagen, y por esta razón, ¿las características técnicas han sido transferidas al hecho social y político?

El término *pixelada* es un adjetivo, con el que Mroué nos conduce al mundo de las imágenes, pero nos avisa del tipo de imágenes que encontraremos con el calificativo pixelada. Este adjetivo nos anticipa que lo que vamos a ver, no se ve bien, son imágenes que están defectuosas, tienen poca calidad. Son imágenes deficientes, pero suficientes. Imágenes de baja resolución que parecen proponer un esfuerzo por leer debajo de la falta de nitidez. Que viene a ser algo así como: “veo, y os indico que miréis, las entrañas de las imágenes nacidas de la era de lo digital”, las “*e-image*”¹⁷⁴. La propuesta es mirar dentro de ellas, de su conformación, para ver las bambalinas. Trabajar con las “malas” imágenes que, en la actualidad, ya no

(Madrid), 2013, p. 317.

171. *Ibidem*.

172. *Ibidem*, p. 359.

173. *The pixelated Revolución* fue coproducido por DOCUMENTA 13, Kasel, Alemania; Berlín Documentary Forum, The Haus der Kulturen der Welt, Berlín, Alemania; the 2010 Spalding Gray Award, P.S. 122 Nueva York, NY, EEUU, The Andy Warhol Museum, Pittsburg, PA, EEUU; On the Boards, Seattle, WA, EEUU; y por Walker Art Center, Minneapolis, MN, EEUU. Traducido del inglés por Laura Ouy y revisión de Fernando López. *Ibidem*, p. 358.

174. Véase BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid, 2010.

se desechan.

Con el resto del título, el sustantivo *revolución*, se intuye dos caminos: el primero, el camino clásico de la revolución, por no tener más pistas parece que se habla en términos generales, incluso de un modo tradicional, la revolución como respuesta social ante la dominación; y segundo, la revolución visual de las imágenes digitales y de los dispositivos (ágiles y con autonomía) que ellas han traído consigo desde su aparición. Dispositivos que proporcionan una imagen nueva, de baja resolución, pero alta consistencia, predispuesta a una lectura entre píxeles para averiguar, indagar, investigar y preguntar sobre lo que allí aparece.

Pero, ¿es una revolución *pixelada*? o, en cambio, se trata de una visión *pixelada*. En el contexto que vivimos, definido muchas veces como si las imágenes hubiesen suplantado la realidad y la vida no es que esté llena de imágenes, sino que ella misma es imagen, en este mundo simulado, la revolución es *pixelada* como las imágenes. La revolución es de mala calidad, de baja resolución, con un sonido distorsionado, tal cual son las imágenes que nos llegan de ellas. Las características formales de las capturas audiovisuales de los dispositivos móviles marcan la naturaleza de la propia acción política. En este sentido, estamos situados a la distancia suficiente (entendida como algo más que kilómetros), para convertirnos en lejanos testigos que alcanzamos a ver fundamentalmente con dos lentes: la primera, la que ve la situación de modo general, como un acontecimiento macro-político con grandes tensiones que provocan el conflicto; y la segunda, consiste en una lente muy corta, que sólo alcanzamos a ver pequeños destellos en forma de fotografías seleccionadas por una agencia, alguna noticia, algún teletipo o algo de material capturado con un teléfono. Es decir vemos algo y lo sumamos a una idea muy general, sin pensar en la enormidad de matices que dejamos fuera de juego.

La revolución pixelada nos enseña a ver esas imágenes que se resisten a ser consideradas meramente oficiales. Son aquéllas que el sistema resplandeciente no acepta. Aquellas imágenes que llegan a la red de forma atropellada, realizadas de una sola vez, sin montaje, sin edición, sólo grabar y subir a la red. Imágenes nacidas del movimiento del cuerpo, que corre asustado en mitad del conflicto. Las imágenes provienen de la sorpresa, del sobresalto de ser testigo de lo bélico sin uniforme, casco, ni intención guerrera.

Las imágenes son propias de la urgencia, de la necesidad de decir rápidamente lo que está pasando. El trabajo de divulgación del acontecimiento es inmediato, todo el mundo es potencialmente un testigo. Entrando de lleno en la interrogación del acontecimiento implicando en su gesto las imágenes, las palabras y el cuerpo.

Esta conferencia no académica, *La revolución pixelada*, parte de la búsqueda y el encuentro de vídeos colgados por los manifestantes sirios a las protestas en 2001. Encontrando un buen número de este material con comentarios adjuntos que avisaban y recomendaban cómo hacer las grabaciones sin peligro, teniendo en cuenta los problemas que tendrían los eventuales manifestantes¹⁷⁵ de los hechos

175. En noviembre de 2013 asistimos a una de sus “conferencias no académicas” en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles (Madrid), en el turno de ruegos y preguntas un asistente que se identificó como participante en el movimiento 15M, sugirió que había

si fuesen descubiertos por el régimen. Mroué hace una equiparación entre los preceptos del cine *dogma 95* y los consejos que se daban en Internet de cómo se debía grabar. Entre ellos encontramos: Filma desde atrás. *No filmes las caras (...)*¹⁷⁶; *Intenta filmar desde lejos, para los planos cortos filma solamente los cuerpos; Escribe en un trozo de papel la fecha y el lugar de la manifestación. Haz una foto clara del papel al principio o al final de la filmación (...)*; y los que nos parecen muy pertinentes para estas investigaciones, dos de los consejos que dicen así:

“7. Es preferible filmar in situ. No es recomendable llevar escenarios o decorados. Si se necesita algún decorado en concreto para una escena, elige un lugar donde este escenario ya esté presente”.

*“11. La alienación temporal y geográfica está prohibida (es decir, la filmación tiene lugar aquí y ahora)”*¹⁷⁷.

Filmar *in situ*, en el lugar de los hechos. Afirmar en las imágenes que se estuvo allí, ya sea por los decorados, por el sonido o por la posición del esporádico cámara. De la mano de Harun Farocki aprendemos que en la antigua filmación de la guerra se dan normalmente tres tipos de tomas:

1. Las *tomas fantasma*, son aquellas que, a partir de los años veinte del siglo pasado en EEUU, son realizadas desde una posición que una persona generalmente no adopta.
2. Las *tomas subjetivas*, son tomas realizadas desde posiciones que una persona adopta.
3. Y las *tomas subjetivas fantasmas*, que son por ejemplo las tomadas desde la perspectiva de una bomba que cae¹⁷⁸.

Mroué propone, evidentemente, la segunda opción: tomas subjetivas. El fortuito “hombre de la cámara en mano” debe caminar junto a la manifestación teniendo cuidado de que no queden registradas las identidades de los manifestantes. El dispositivo de captura estará a la altura de los ojos, el testigo mira a través de la pantalla de su móvil o su cámara. Un dispositivo que habla del que lo sostiene, del que quiere capturar su prueba, que quiere que las imágenes, al igual que las cuatro fotos tratadas por Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*, salten a través de las alambradas que los tienen confinados, de la realidad atrapada que sueña en y con sus imágenes en la evasión.

echado en falta durante toda la conferencia recomendaciones para la protección del que graba, ya que todos los consejos estaban enfocados en cómo filmar a una manifestación manteniendo siempre el anonimato y la seguridad de los “habitantes” de las imágenes. Agradecemos este comentario a aquel anónimo participante.

176. Nuevamente una manifestación de acéfalos.

177. MROUÉ, R: *op. cit.*, p. 361.

178. FAROCKI, Harun: *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra, Buenos Aires, 2013, pp. 147-148.

Con parámetros parecidos, en 2011 se estrenó *Fragments de una revolución*, una película franco-iraní acerca de las protestas en la calle en Irán en junio de 2009. Aquellos días miles de personas salieron a la calle por la sospecha de fraude en los resultados electorales de aquel año, la represión fue brutal. Muchos de los periodistas internacionales que cubrían el proceso electoral fueron expulsados. La película se compone por imágenes capturadas con teléfonos móviles y cámaras por los manifestantes, y después subidas a Internet. De autor anónimo, se sabe que esta película está realizada por los exiliados iraníes en París. El montaje se conforma con violentas imágenes de vídeos contrapuestos a planos de personas (que no se les ve la cara) visionando y montando los fragmentos en una inquietante calma en algún lugar de París. Al modo de voz en off, se han introducido planos durante la escritura de correos electrónicos a amigos que viven en Irán, del tipo de:

“Ocho meses han pasado desde junio de 2009. El cielo de París permanece gris. Sin embargo, durante estos ocho meses, es como si hubiera estado viviendo virtualmente en Teherán. No sé cuántas veces he mirado estas imágenes angustiantes. Es mi forma de sentir que estoy contigo. Intento reconstruir la historia con las imágenes que me envías. Pero es como estar frente a un rompecabezas gigante que le faltan algunas piezas”¹⁷⁹.

Por supuesto que le faltan piezas. Y no únicamente por la lejanía, sino porque los dispositivos móviles encuadran dejando al margen casi todo. Porque al trabajar con las imágenes se da por hecho su insuficiencia. Pero a la vez, las imágenes ofrecen el poder de la oportunidad. La ocasión de ver, aunque solo sea “un poco”. Parece que se retorna a la antigua “ley de las mitades”¹⁸⁰.

Aquél que realiza la compilación de estas imágenes no está “in situ”. Él trabaja de oídas, o ve por medio de “ojeadas”. Son otros los testigos oculares, los que se juegan la vida con su teléfono móvil grabando lo que ocurre. A decir verdad este anónimo, desde el lejano París, es un testigo espectador, que mira a través de la plataforma on-line *YouTube*, donde resuena el eco de aquellas palabras de Hans Blumenberg: “Incluso el espectador de violentas batallas no amenazado por el peligro de la guerra tiene que ilustrar la diferencia que hay entre la necesidad de felicidad y la implacable terquedad de la realidad física”¹⁸¹.

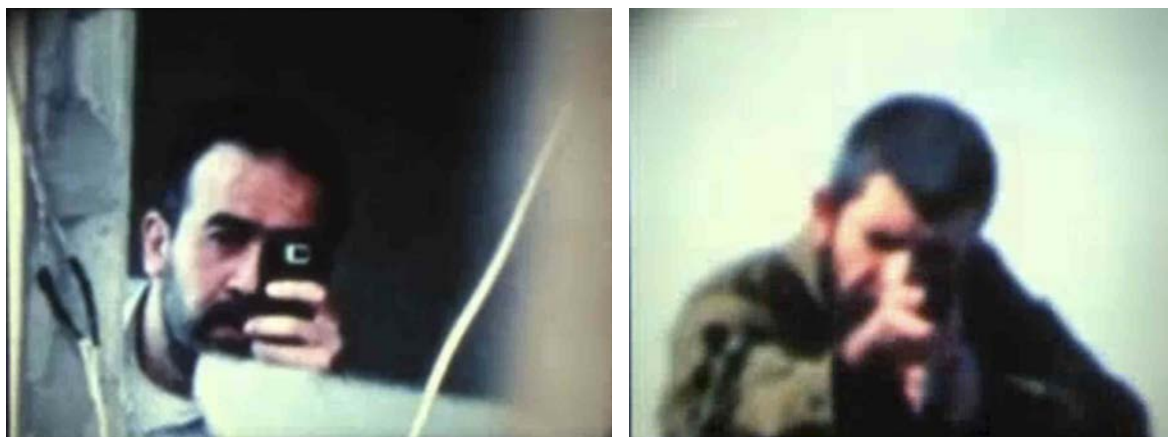
La revolución proviene de la posibilidad nunca vista de la siguiente ecuación: estar en un lugar, hacer una grabación de imagen y sonido de lo que ocurre en ese momento, subir el material a la red, y de pronto, es “instrumento” para millones de potenciales espectadores, editorialistas y actuantes. Una mirada grabada que se oferta a ser mirada, una y otra vez, por millones de potenciales espectadores.

Rahib Mroué encuentra en la red un vídeo donde una persona graba con el móvil desde una azotea, y de repente en la pantalla de su teléfono aparece alguien con un fusil oculto entre las sobras de una esquina de la soleada calle. Y en pocos segundos graba cómo la persona escondida le apunta con su arma directamente

179. *Fragments d'une Révolution* Francia / 2011 / 55' / Dirección: Anónimo. Producción: Gilles Padovani, Virginie Guibbaud. Compañía Productora: Mille et Une Films

180. Analizada en el apartado 1.3 del capítulo 1 de la Parte I de esta tesis (en la p. 120).

181. BLUMENBERG, H.: *op. cit.*, p.37



Figs. 47 y 48 Rabih Mroué, *Double Shooting*, 2012

a él, a su pantalla, hay un disparo y la cámara cae al suelo. Mroué lo llama *Double Shooting* (Doble disparo) (figs. 47 y 48). Pero aunque sólo sea por el herido, diremos que, aunque se dice que una cámara dispara, la verdad es que son niveles distintos, la cámara atrapa la luz, captura, tiene un recorrido interior, se guarda cosas; en cambio el arma de fuego escupe, no atrapa nada, detona, explota, impacta, tiene un recorrido exterior y no se guarda nada.

Mroué no describe la escena ocurrida, sino que describe los vídeos: “*hace un barrido a derecha e izquierda, de arriba abajo... nada... nada... nada. Y después ahí está, en la calle, sigue allí, de pie y sosteniendo su rifle*”¹⁸². Y del mismo modo habla del ojo, del trípode, del tanque, de detalles que una vez más siempre estuvieron allí y que el testigo perito sabe descifrar.

Mroué es un testigo doble: por un lado es un “perito”, en este caso, doblemente, ya que es un experto de las imágenes, las conoce, trabaja con ellas, pero también es conocedor de la realidad libanesa, él es de allí; y, por otro lado, es un testigo en primera persona que no huye de la realidad de la que habla, pasea por ella, conduce por ella, tiene amigos, familia y cotidianeidad en ella, es un habitante de la situación de la que habla. Su testimonio se presume redondo, pero él prefiere cuestionarse, y compartir su perplejidad hacia los medios, en este caso visuales, que conforman los relatos.

Pero no olvidamos que Mroué conoce, como no puede ser de otra manera, de la permeabilidad de las estrategias visuales, que se han traspasado de unas culturas a otras, de unos países a otros, por medio de la globalización de la red de comunicaciones derivadas de los satélites, las televisiones por cable, y sobre todo por la irrupción de Internet. Y con ello la llegada masiva de dispositivos móviles de captura y envío de imágenes en tiempo real.

Cualquier persona, en cualquier momento y en cualquier lugar, porta un dispositivo de captura de imagen y sonido. Algo así como imaginar el mundo lleno de potenciales cazadores de acontecimientos. Al igual que en el episodio de la serie de televisión *Black Mirror*, cualquier persona puede dar fe de algo aportando una prueba visual, un vídeo. Solo que el nuevo testigo generalizado mira a través de una pantalla que, en cierto modo, le aísla del acontecimiento y a la vez, paradóji-

182. MROUÉ, R.: *op. cit.*, p. 363-364.

camente, lo une a él para siempre. Las imágenes forman así la propia integridad física del propio testigo, lo que les pase a ellas tiene efecto en uno mismo. Mroué se escribe a sí mismo lo siguiente:

“Querido Rabih: En lo que concierne a tu petición: vayas donde vayas, en este mundo o en el más allá, serás asesinado. Por favor, perdóname por no enviarte la fotografía que solicitabas, porque no quiero que mi fotografía también sea asesinada. Sinceramente tuyo, Rabih”¹⁸³.

2.4 Cuatro estratagemas: imitación, sustitución, seducción y presagio

El testigo en su segunda posición cuenta, y su relato nos proporciona dos lugares trenzados: por un lado, el testimonio de un testigo viene contar un punto de vista individual; por otro lado, la vida en el frente puede hacer que en unos casos los relatos se *camaleonicen* con el “oficial” y, en otros casos, lo desafíen.

Como vimos en el anterior capítulo, a partir de la década de los sesenta del siglo XX, en una situación de propagación de todo tipo de testimonios, el contenido del relato funcionó como herramienta de tensión. Los testimonios no compartían el sentido de los relatos consensuados, y una de sus funciones consistía en contradecirlos.

De este modo el siglo XXI, y la aparición de los nuevas formas de captura de imágenes y los instantáneos mecanismos de transmisión, hizo girar las preocupaciones de los artistas hacia los modos de *dar* testimonio. En un contexto donde el testigo se ha generalizado, y cualquiera puede aportar pruebas visuales de un acontecimiento, algunas prácticas artísticas hacen hincapié en las formas de enunciar.

La visualización de cada uno de los filtros ponen sobre la mesa la separación que existe entre el acontecimiento mismo y su representación en forma de testimonio. En una época donde aparentemente se puede ver todo, la intención es sacar de las sombras los artificios que hacen posible las formas de lo que simplemente es aparente.

Imitación

En la galería *Millais Gallery*, en Southampton, al sur de Reino Unido, se inauguró el 11 de noviembre de 2004 una exposición con el título: *“El arte en la era del terrorismo”*. Esta exposición duró hasta el 29 de enero de 2005. Los organizadores fueron Maurice Owen y Graham Coulter-Smith. Y los artistas que estuvieron incluidos son: Mireille Astore, Colin Danke, Mark Gaynor, Kennedy Geers, Pia Lindman, Misha Myers, Dan Harris, Khaled Ramadan y Jacqueline Salloum.

En palabras de uno de sus organizadores, Coulter-Smith, encontramos que de modo explícito éste viene a reconocer que:

183.MROUÉ, *Ibidem*, p. 335.

*“Era un proyecto dedicado a explorar las maneras en las que el arte y la teoría del arte pueden contribuir a comprender una situación que, en muchos sentidos, va más allá de las meras palabras: una mirada encaminada a subrayar el beneficio potencial del lenguaje visual”*¹⁸⁴.

La primera cuestión se enmarcaría en entender un acontecimiento, sus razones y sus consecuencias, a través de las propuestas del arte. Desde los hechos ocurridos en Nueva York el 11 de septiembre de 2001, la situación mundial había derivado en una mayor presión en la vigilancia y el control de los movimientos de personas, estaciones y aeropuertos. Las fronteras se habían convertido en lugares tensos, donde la revisión de enseres y la supervisión de vestimentas se estaba normalizando. En este contexto, los acontecimientos ocurrían al unísono junto a su repercusión mediática. Habían innumerables informaciones sobre situaciones trágicas y dolorosas, imágenes de heridos, testimonios de contusionados, y reporteros que hablaban desde grandes e improvisadas morgues.

De esta forma la exposición trataba de abarcar aquello que no se puede decir, por incapacidad de instrumentos lingüísticos habituales para atraparlo. Por esa razón los procesos artísticos se presentaban como una oportunidad de construir el relato escurridizo de los hechos que se sucedían.

*“Lo indecible, lo que no tiene palabras, es dispuesto por los organizadores de la exposición desde muchas vertientes o facetas”*¹⁸⁵.

A esta situación habría que añadirle el estado de “guerra contra el terror”, que esconde otras dos formas de verlo: la “guerra contra guerra” o “terror contra terror”, un círculo de actuaciones e informaciones traumáticas donde, permanentemente, una cosa lleva a la otra. Dicho por el comisario de la exposición: *“el terrorismo y su imagen refleja, el antiterrorismo, con sus inevitables «daños colaterales»*¹⁸⁶. Y también añadir la sensación de que los acontecimientos ocurridos el 11 de septiembre pueden ser pensados como el fracaso de la promesa que contiene el humanismo de la democracia moderna¹⁸⁷, y todo junto al fenómeno de la globalización, y lo que se ha venido a llamar, no tanto la conquista de países o territorios, sino la *“conquista de mercados (...) y el control de las riquezas”*¹⁸⁸.

En esta situación, se ponen en funcionamiento todo tipo de estrategias para tratar de “decir”, pero por cauces distintos a los dados por los informativos. Las propuestas colocan el foco en las omisiones de lo dicho y en lo ortopédico de lo enseñado. Por lo pronto, el trauma se ha transformado, a través de distintos procesos y por diferentes intereses, en olvidos forzosos, en tabúes, en fallos de interpretación, en testimonios difusos, en relatos literaturizados, etc. La intención

184. COULTER-SMITH, Graham: “Visualizando lo indecible: Reflexiones sobre El arte en la era del terrorismo” en *Iconoclastia-Iconolatría, Brumaria, prácticas artísticas, estéticas y políticas*, nº 14, Madrid, 2009, p. 15.

185. *Ibidem*.

186. *Ibidem*, p. 16.

187. *Ibidem*, p. 17.

188. RAMONET, Ignacio: *Guerras del siglo XXI. El imperio contra Irak*, DeBolsillo, Barcelona, 2002, p. 13.



Figs. 49 Pia Lindman,
New York Times, 2002

consistiría en mostrar algunos de los caminos seguidos, desentramar unas imágenes para volver a tramar otras en un escenario de desconfianza de lo conocido para indagar en lo que ocurrió.

En 2002, la finlandesa Pia Lindman está trabajando en su proyecto *New York Times* (figs. 49), apenas unos meses después de los acontecimientos que tuvieron lugar en septiembre de 2001 en esa misma ciudad. Dentro de este proyecto Lindman introduce la serie *Lakonikon*, un trabajo que parte de la recopilación de las imágenes aparecidas en los medios de comunicación sobre aquellos acontecimientos. Lindman busca la representación del sufriente, busca entre las imágenes aparecidas las caras de los que asistieron a los hechos, los que estuvieron allí. Las imágenes de televisión mostraron a grupos de personas corriendo con las masas de polvo gris detrás o mirando hacia arriba, con la boca tapada con prendas o con las mismas manos. Desde estas imágenes de testigos oculares, presenciales, Lindman se transforma en un tipo de testigo especial: una testigo que con su cuerpo “copia” o imita las posturas gestuales de los testigos que estaban en el mismo acontecimiento. Los hechos han cambiado de naturaleza: el primero, es un avión colisionando con edificio lleno de personas; el segundo, es una persona delante de un periódico.

Lindman trata de evocar los gestos corporales que aparecen en los medios fuera de los medios. Por cierto, unos gestos reales fuera de la realidad, convertidos en imágenes de los media. Es decir, una distancia que, lejanamente, se referencia en los acontecimientos del *11 de septiembre* y que ahora es postura del cuerpo de una artista. Estos gestos corporales son grabados en vídeo, y desde los fotogramas grabados Lindman realiza con lápiz las siluetas de su propio cuerpo en las imágenes grabadas, y finalmente realiza unos dibujos sobre papel de pergamino. Resumiendo: en 2001 unas personas puestas en una situación disruptiva son captadas por las cámaras de los medios de comunicación, las páginas de los periódicos se llenan de estas imágenes. Pia Lindman imita a estas personas que aparecen en las fotografías, se graba en vídeo e imprime algunos fotogramas, y desde estas imágenes calca con lápiz sobre papel *vitela* las siluetas de ella misma. El dolor ha pasado varios filtros, modificándose, metamorfoseándose en cada uno de los medios, en cada una de las intenciones o, podríamos decir, en cada una de sus traducciones.

Pia Lindman escenifica, o más bien nos presenta una serie de escenificaciones, una dentro de otra. La artista usa este procedimiento de distanciamiento no sólo con las imágenes del *World Trade Center*, sino también de otros contextos como el palestino o el checheno. Edita en cada uno de los casos, libros titulados *Black Square*, como ella misma dice, a modo de libro de instrucciones¹⁸⁹.

La postura del testigo ocular no es posible de repetir, no se puede mirar y ver lo que él vio, no podemos sustituirle, y menos retroactivamente. Pia Lindman es una testigo de las pantallas, y sólo consigue ver el escorzo que le brinda la cámara que captó la imagen. Su cuerpo, en su totalidad, adopta una imagen parcial (el plano capturado). Asume la posición que ve, y presumiblemente, el resto del cuerpo toma la posición de las zonas no visibles en la imagen.

Podemos incluir a Lindman en dos de las tipologías de posiciones propuestas en esta tesis: por un lado, es un testigo de imágenes, es una espectadora que mira a través de los medios; y por otro lado, es una testigo investigadora, que recopila la información, la organiza y la analiza. Son dos posiciones muy cercanas, la principal diferencia es que la testigo investigadora también habla con las personas que vivieron el acontecimiento en primera persona. Lindman recoge durante un año imágenes de los testigos oculares del acontecimiento del ataque del 11 de septiembre, mira las imágenes de personas mirando *in situ*. Dentro del proyecto *New York Times*, de 2002, Pia Lindman introduce la serie *Lakonikon*, después de haber recogido durante un año imágenes de personas aparecidas en el periódico en la llamada “zona cero” durante los choques de las aviones y las horas siguientes durante los atentados de Nueva York el 11 de septiembre 2001.

Pia Lindman trabaja con lápiz sobre papel las imágenes de personas que aparecieron en el periódico en posición de sufriente. Caras de sorprendidos, de asustados, de doloridos, de hombres y mujeres atemorizados, con el miedo en la mirada y la incertidumbre de no saber muy bien que era lo que estaba pasando.

Estos dibujos, como ella misma dice, son las instrucciones¹⁹⁰ que utiliza para recrear las posturas en sus vídeos, desde la postura (ocular) de testigo de unas

189. www.pialindman.com [Consultado 11-09-2013]

190. www.pialindman.com [Consultado 11-09-2013]

pantallas que ofrecen imágenes en directo, a la imitación de posturas (corporales), entre la postura ocular y la corporal. La escenificación de las posiciones físicas ponen sobre la mesa una posición intelectual que resulta fría e inquietante, reproducen los gestos y las muecas del dolor, pero sin dolor. Un doliente figurado, ante las imágenes (figuras) de dolientes con nombres propios.

La artista pretende hacer ver lo que no fue visto, o mejor dicho aquello que sí fue visto, pero nos fuerza a volver a ver, de otra manera, pasando por el tamiz o la celosía de la interpretación. Volver a ver aquello que se miró rápidamente, aquellas caras a las que nos acostumbramos rápidamente, a lo que fue asumido con facilidad. Pia Lindman propone un trabajo de figuración, de ficción al modo que lo presenta Rancière:

“(...) trabajo de la ficción: que no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, [sino que] es el trabajo que opera «disensos», que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación (...) Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible”¹⁹¹.

Se parte de cambiar los parámetros que operan en la representación para hacer cambiar, o para tratar de hacer cambiar la percepción, a través de una nueva puesta en escena, con nuevas configuraciones. Lindman parece ofrecer la posibilidad de un nuevo acercamiento, y a la vez alejamiento a los acontecimientos referidos.

La artista trabaja con la idea de mimesis, no de “encarnación”. Ella sabe que no puede ser ellos, pero sí puede imitarles. Consiste en replicar el gesto, no la causa que lo produce, porque en este caso la razón que produce las posturas de la artista se debe al intento de elaborar una respuesta (o pregunta) desde la plataforma del arte. Por lo tanto, no parece que se trate de un proceso de empatía con el sufriente, sino un trabajo de análisis con su contemporánea representación.

Se trata de “*estrategias menos directas para cuestionar el impacto de los medios de comunicación, también pueden ser muy sugerentes como formas alternativas de llegar a conocer el mundo*”¹⁹². Lindman utiliza una sencilla vestimenta gris para recrear los movimientos, y éstos se insertan en toda una cultura gestual que nos indica de qué tipo de sentimientos o emociones estamos hablando. Ella se propone como testigo ocular de unas imágenes, pero además quiere meterse dentro del cuerpo, no del sufriente, sino de su representación. Y con ello, poner en cuestión cómo los actuales cauces informativos están condicionados por complejos entramados psicológicos, sociales y culturales.

191. RANCIÈRE, J.: *op. cit.*, p. 70.

192. “*Less direct strategies for interrogating impact of mass media can also be highly suggestive of alternative ways of coming to know the world*”. En SMITH, Terry: *What is Contemporary Art?*, University of Chicago Press, Chicago, 2012, p. 227-228.

Sustitución

Algunos años después, en 2007, Hito Steyerl (nacida en Munich en 1966) realiza *Journal nº1: An Artist's Impresion* (fig. 50), un vídeo presentado en dos pantallas y de 21 minutos de duración.

Este trabajo fue elaborado a partir de unas grabaciones realizadas en 1947, al poco del inicio de las políticas implantadas por Josip Broz Tito¹⁹³ (1892-1980) y dos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Este material fílmico se hizo como campaña de alfabetización en las zonas rurales de Bosnia. Unos documentos audiovisuales que, varias décadas después de haber sido producidos, desaparecieron en la quema de los archivos de los estudios “Sutjeska” durante la guerra de Bosnia que tuvo lugar entre los años 1992 y 1995.

Siguiendo las tipologías expuestas en la segunda parte de estas investigaciones, podríamos decir que Steyerl se posiciona en el papel de una “artista-investigadora”, es decir, aquél que no vive los hechos en primera persona, pero que utiliza los testimonios y los testigos para recuperar y reconstruir lo extraviado. En este caso, ella remonta sobre el tiempo para recuperar unas imágenes, en principio perdidas. Unas imágenes hechas en la posguerra y que hablaban de ese momento político, social y cultural.

La pregunta que se hace nos conduce a la problemática del documento, un material que fue guardado, convertido en archivo, y que pasado el tiempo, seguramente, se habría transformado en algo distinto a lo que era. En este sentido habría dejado de ser un documento con fines sociales y pedagógicos, y se hubiera convertido en un material histórico, que ayudaría a entender el pasado y formaría parte de la construcción *identitaria* de una comunidad.

Pero estos documentos han sido destruidos. Sólo quedan los recuerdos de quienes tuvieron acceso a ellos. Únicamente podemos recuperar los testimonios de aquellos que lo vieron. A partir de una ausencia, en forma de vídeos quemados, la artista nos pone ante la cuestión, siempre compleja, de ¿cómo se conforma un documento? ¿Cuánto de lo que nos dice esa marca del pasado se encuentra antes en la subjetividad individual y colectiva de quién lo intenta descifrar?

Steyerl no se presenta como una investigadora historiográfica. No consiste tanto en re-pensar el contenido de aquellos vídeos perdidos, sino la construcción de los materiales que una generación pasa a la siguiente, donde, por ser una continua construcción en presente, los significados son alterados sin remedio.

¿Cómo se afianza un recuerdo en una colectividad? A través de estas propuestas artísticas se trata de analizar en qué consiste el acto de afianzar. Hito Steyerl nos hace recorrer un camino lleno de imágenes, de películas, de dibujos y también de palabras. Se plantea la búsqueda desde diferentes modelos representativos con el anhelo de cuestionar los entrecruzamientos entre ellos, tratar así de comprender, entre otras cosas, el nivel adulteración de los recuerdos. Con ello pretende explorar las modificaciones y alteraciones que, en este caso unas películas perdidas,

193. En noviembre de 1943, Josip Broz Tito fue nombrado Primer Ministro de Yugoslavia. En enero de 1953 fue nombrado Presidente de Yugoslavia, cargo que ocupó hasta su muerte, en 1980.

Fig. 50 Hito Steyerl, *Journal nº1: An Artist's Impresion*, 2007 (Video, 21 min)



han conformado aspectos de la identidad de una determinada comunidad, y cómo dicha conformación se funda, en ocasiones, bajo cimientos míticos.

Steyerl no elige cualquier momento, sino que selecciona dos muy concretos: por una parte, la Yugoslavia después de la Segunda Guerra Mundial y el programa socialista para unificación de los territorios y para la promoción de los derechos de la mujeres, en una sociedad muy patriarcal, con la intención de sumar a las mujeres en la participación del sueño de la educación universal e igualitaria; y un segundo momento referido a la guerra de los noventa, donde los acontecimientos dolorosos siempre suelen esforzarse por imponer el olvido a base de violencia en todo aquello que no convenga. Ella pone sobre la mesa la posibilidad de mirar el pasado como un acto colectivo que atienda también, no sólo a lo visible, sino a lo que ya no está, para mirar el hueco que deja la presencia borrada, y tratar de comprender desde sus fisuras y sus heridas que aún supuran.

Esta propuesta consiste en un palimpsesto de imágenes, unas tapan a las otras, para después ser cubiertas por otras más. La instalación de dos pantallas agudiza el planteamiento de los significados yuxtapuestos. Éstas funcionan como dos lugares semánticos diferentes, que aportan contenidos simultáneos al espectador. Se realiza el montaje de una ausencia: un material audiovisual destruido por la guerra. Es la representación de una borradura elaborada, paradójicamente, a base de añadir imágenes.

Steyerl realiza un documento por capas superpuestas. Se apropia de material de diferente índole como las películas bosnias *Valter brani Sarajevo*, dirigida en 1972 por Hajrudin Krvavac o *Sjecas li si Doli Bel* primera película dirigida por Emir Kusturica, en 1981. Pero entre estas imágenes “montadas” unas después de otras y unas sobre otras, utiliza un estrategia altamente interesante para estas investigaciones: el dibujo. Ella propone un dispositivo para dibujar un testimonio a la vez que éste se está dando.

La acción se da de la siguiente manera: mientras se escucha la voz de una mujer bosnia que recupera sus propios recuerdos de las imágenes perdidas, en el vídeo aparece la mano y el lápiz del artista croata Armin Kulasic que intenta transformar en pictogramas las palabras de la testigo, en un ejercicio de volver a realizar el material perdido, de hacer, o de rehacer la historia en imágenes. Styerl propone, con la captura del trabajo de un dibujante, un acto de re-escritura visual. A modo de *story board* se compone la narración.

A la vez, el espectador experimenta una narración, un testimonio, visual y verbal. Se encuentra ante un sustituto de una ausencia, un intento por recuperar, por medio de un procedimiento mixto, aquello que la violencia frustró. A pesar de los inconvenientes y las dificultades por retener la historia, a pesar de los obstrucción a la memoria por pretender olvidar lo que en un determinado momento no interesa, a pesar de todo, se puede volver a “materializar”, dejando huellas, aunque como en este caso, se evidencia los mecanismos constructivos. El camino aparentemente directo de la mimesis se ha convertido en laberinto, en una maraña de interinos itinerarios e imágenes suplentes. La propuesta plantea las cuestiones cruciales de cómo la guerra y su violencia *dejan* la memoria de una determinada comunidad, y cómo ésta se aferra a unas representaciones que conllevan evidentes, forzadas e injustas lagunas, situación que deja fuera a colectividades enteras.

En el planteamiento de Styerl, el llamado “testigo de oídas” es presentado en un acto explícito. De pronto, ante este trabajo encontramos un tipo de testigo interesante, a saber: “un testigo de oídas que pinta una descripción en el mismo momento de la escucha del testimonio de quien vio una pieza audiovisual”.

La memoria, como hemos visto durante estas investigaciones, es sesgada, parcial, selectiva, escurridiza, además la “traducción” de una experiencia al discurso verbal (en este caso) es una reducción. El testimonio es transformado en un dibujo. El dibujante, como testigo de la voz del testigo, elabora una imagen manual a partir de lo que escucha.

Para recuperar las imágenes perdidas se recurre a dos estrategias superpuestas: por un lado, la voz de quien vio las imágenes extraviadas; y por otro, la destreza cualificada de un dibujante profesional. No es baladí que la mujer que pone su memoria y su voz al servicio de la reconstrucción sea bosnia, y que las manos que dibujan sean de un artista croata.

En este solapamiento se descubren aspectos que quedan fuera y dentro de los procesos del olvido. De esta forma, si por una parte parece conveniente pensar que en la “recuperación” de las imágenes quemadas se asume la pérdida irreparable de innumerables detalles, también se puede afirmar que la utilización de los modos artísticos aporta otras circunstancias que auxilia y colabora en la nueva construcción que tiene lugar entre el espectador y la obra.

En este sentido, el doble vídeo de Steyerl media interrogativamente: ¿cuáles son los lugares donde se conserva la memoria? ¿Hay una única representación de los acontecimientos y, una vez destruida ésta, no es posible recomponerla? ¿Se puede “hacer memoria” conjuntamente entre las partes en conflicto?

Desde muchos lugares se está analizando la importancia de la estrategia documental en el arte contemporáneo. Muchas de las tácticas y las técnicas documentales han sido usadas por los artistas en sus trabajos: búsqueda en fuentes documentales, revisión de antiguos archivos, visualizar viejas fotografías, entrevistar a ancianos que aún recuerdan y relatan los pasados acontecimientos, y también se realizan viajes a los lugares donde ocurrieron los hechos, para fotografiar los restos, las ruinas.

Se opta por estas estrategias para convocar, desde el espacio del arte, los reclamos de la propia acción documental. De esta forma se producen obras documentales donde el poder interrogativo y el reflexivo viene vehiculado por formatos audiovisuales y preformativos que activan nuevos acercamientos a los materiales generados en el pasado.

Steyerl habla de *“la verdad de la política y de la política de la verdad”*¹⁹⁴, y de esta forma aborda el ámbito de producción artística que ha asumido aspectos derivados de acontecimientos políticos y sociales, con la adhesión a problemáticas generadas desde la necesidad de la recuperación de la memoria hasta la visualización de preocupaciones de una comunidad. En este artículo la artista pone sobre la mesa el malentendido que producen estas prácticas, que al incorporar las formas documentales, se admite la norma del periodismo (sobre todo televisivo e internacional, nos dice la artista), donde las imágenes conllevan una correspondencia asequible y diligente entre las representaciones y sus objetos representados.

*“Las formas documentales no representan la verdad política, sino todo lo contrario: las formas documentales indican la “política de la verdad” inherente a cualquier tipo de representación”*¹⁹⁵.

Ver, o tratar de ver la verdad en las formas documentales, se presenta como un lugar fértil para desentramar las formas hegemónicas de la verdad y, de este modo, poner en crisis las estrategias, las tácticas y las maniobras de dichas formas, que responden a determinadas relaciones con el poder. El acto de conocer requiere asumir las celosías que disponen los poderes, filtros que modifican interesadamente el encuentro con los documentos (tomado éste como el lugar de producción de verdad). Steyerl tiene claro que las investigaciones de hechos pasados suelen estar enmarcadas en el conflicto entre el conocimiento y el poder, y de manera especial, aquellas indagaciones emprendidas a la luz y a la sombra de las instituciones. Las “formas de producción de la verdad” están imbricadas con las tensiones generadas desde los distintos poderes. El impulso, la producción, la difusión, la consolidación, el resguardo, la custodia y la atención de la verdad dependen, en términos generales, las relaciones de poder, cuestión que hace muy difícil el ejercicio de crítica y debilitamiento de los parámetros “autorizados”.

En este sentido, desde el arte ha habido una preocupación por hacer emerger

194. STEYERL, Hito: “La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico” en el Catálogo de la exposición *Ficciones documentales*, Fundación “La Caixa”, Barcelona, 2004, p. 122-127.

195. La cita continúa: “«Política de la verdad» es un término foucaultiano” para designar el orden social de la verdad. *Ibidem*, p. 123.

estas férreas estructuras que sostienen a la verdad y que, paradójicamente, también la anulan. Las obras artísticas que se elaboran bajo este paraguas conceptual adquieren formas variadas, tomadas de las formas documentales que precisan del testigo: búsqueda de aquellos que lo vivieron, entrevistas con ellos, toma y publicación de sus declaraciones, sus testimonios. De este modo, dentro de la sala de exposiciones, es corriente encontrar las grabaciones con voces originales, o vídeos con primeros planos de los testigos, o incluso se utiliza el formato de la entrevista, entrevistado frente a entrevistador. Estas soluciones suelen formar parte del material que se expone en estas muestras que, en muchos casos, son elementos sacados de las profundidades de la historias personales y anónimas, lejos de los grandes relatos y los canales oficiales.

Por lo tanto, Steyerl con este trabajo no parece que esté poniendo el foco en la copia, en su precisión y en los detalles. En principio, no tiene interés en el grado de “veracidad”, sino que intenta descifrar, decodificar, esclarecer el ovillo que conforma la trama cultural, social y política. Quiere mirar entre las bambalinas a la composición de los materiales.

La paradoja que esta artista propone es desmontar las políticas de la verdad haciendo un nuevo montaje. Se trata de usar las entrañas de la formación de productos culturales para visualizar los interiores de la cultura. Y, de modo muy explícito, superponer la voz de una testigo y la visualización, igualmente explícita, de la composición de un testimonio, para reflexionar sobre el desgaste de su utilización en las elaboraciones de los relatos del pasado.

Seducción

En 2006 Eric Baudelaire realiza en *The Dreadful details* (fig. 51). Este trabajo se compone de dos fotografías, un díptico, con un tamaño total de 209 x 375 cm.

En un primer acercamiento el contenido nos conduce a las puertas de un trabajo de fotoperiodismo. De algún modo, la propuesta contiene una llamada a la tradición de las representaciones de la guerra. De hecho, formalmente, recuerda a las pinturas de grandes dimensiones donde sucedían pequeñas y diferentes escenas, con distintos personajes que, aunque en el mismo contexto pictórico, componen diversas representaciones dentro de representación de conjunto.

A diferencia con los *ciclogramas* del siglo XIX (pinturas de 360° vistos en los precedentes de esta tesis), la propuesta de Baudelaire conlleva una mirada frontal. A pesar de las grandes dimensiones del díptico, su presentación es plana y por lo tanto el espectador asume una posición perpendicular a la imagen, en ningún caso se tiene nada a la espalda. No obstante, por la gran magnitud de las dos fotografías, la mirada debe recorrer la superficie encontrándose con pequeños grupos de personas, en diferentes posturas, con variadas expresiones. Todo está lleno de detalles, el espectador debe recorrer con la mirada para atender a las distintas escenas. La propuesta circular de la pintura panorámica conlleva unas particularidades en la posición del espectador que en este trabajo no se tienen en cuenta, sin embargo sí puede haber paralelismos entre una la forma de componer el conjunto de la representación del acontecimiento a través de pequeñas escenas. En este sentido



Fig. 51 Eric Baudeleire, *The Dreadful details*, 2006, 209 x 375 cm.

la mirada es invitada, como lo eran en las imágenes panorámicas, a recorrer cada una de las escenas independientes, realizando un reconocimiento de los gestos, las circunstancias, las pequeñas narraciones que contiene la imagen en su conjunto. Se trata de que el espectador realice un movimiento de vaivén de alejamiento y de acercamiento, que trate de reconocer la escena representada en su totalidad, como prueba y muestra de unos hechos ocurridos.

En la imagen de la izquierda, la escena transcurre en un edificio de dos plantas, en el piso de abajo se puede ver humo como si acabase de impactar un obús en el lugar. En el piso de arriba, tres personas con vestimenta que remiten a la idea que se tiene de cómo se viste en países árabes, miran la escena. Dos de ellos apoyados en un balcón miran con curiosidad, el tercero parece mirar a través de un dispositivo móvil, como si estuviera a punto de hacer una fotografía con un teléfono (un rumor de las imágenes realizadas con teléfono móvil en Abu Ghraib recorre la imagen). En la parte de abajo, un grupo de siete personas hacen diferentes gestos, están vestidas de forma que, desde nuestro contexto, nos remite a estilos árabes. Delante de ellos unos soldados armados les hacen indicaciones. Cerca un operario de cámara, de rodillas parece buscar un contrapicado de la escena. Algunos hacen gestos con las manos abiertas como si estuvieran pidiendo explicaciones o clemencia o ayuda. Unos soldados armados están delante de ellos, uno apunta a las personas. Al otro lado de la imagen de la izquierda, hay una mujer con un niño en los brazos, una piedad. Por el suelo hay lo que parecen pedazos de ladrillos y adoquines y también partes amputadas de cuerpos humanos y también frutas, se distinguen sandías, con su pulpa roja esparramada por el suelo. En la imagen de la derecha, hay muertos por el suelo, un vehículo militar parece estar llegando, un grupo de soldados acaban entrar en escena, uno de ellos apunta con su arma a uno de los cuerpos que están tirados en el suelo lleno de cascotes, otro soldado apunta

con su (posible) fusil M16¹⁹⁶ al fotógrafo de dicha imagen, es decir, apunta directamente al espectador. La escena tiene una atmósfera serena, tranquila, parece presentar a los soldados que acaban de llegar como salvadores, como pacificadores.

La narración está dispersa, en cada uno de los lugares de la imagen pasa algo, podemos definir las imágenes como “la llegada de los soldados”, pero el título nos persuade de un lectura ingenua de los “detalles terribles”. Este título conduce al espectador por una mirada atenta, que obliga a realizar paradas, a fijarse en las pequeñas parcelas, en los pormenores. Consiste en abrir los ojos frente a las minucias ocultas tras el relato homogéneo, agudizar la observación, porque todo está lleno de detalles. Es en las pequeñas cosas donde se encuentra, no sólo la temática de la imagen, sino que abre en canal lo que se pone ante los ojos y, de esta forma, se produce una inflexión entre la realidad y la ficción.

Por otra parte es innegable el atractivo abominable que se desprende de las fotografías. Se desprende un choque entre la fascinación y la repulsión. El espectador descubre la presentación técnica, la resolución y la nitidez de la alta definición y a la vez se le revelan partes de cuerpos humanos amputados tirados por el suelo.

Y de repente, se ven cosas que no encajan. Algunas de las personas que aparecen en la imagen parecen estar fuera de lugar. A apenas un metro, delante de los soldados que apuntan con sus armas y dan órdenes, hay un muchacho con una cámara de televisión haciendo un contrapicado. ¿Qué hace esta persona ahí? La duda recorre la imagen y lo que hace un momento parecía una imagen de una situación bélica, se ha transformado en una imagen más apacible. Todo el montaje está preparado para seducir al espectador, hasta que éste, al dejar de contemplar y optar por una mirada fiscalizadora y más atenta, descubre que todo es una teatralización.

La imagen ha sido un montaje digital, consistente en una recopilación de escenas preparadas y ensayadas. No es una prueba documental objetiva y verdadera de unos acontecimientos, pero sí es una prueba de qué tipo de testigos somos: testigos de una composición, que se configura desde la trama compleja de un determinado momento y lugar cultural.

Una nueva película se cruza en la imaginación del espectador, volvemos a pensar en formato cinematográfico para conformar un hilo conductor entre las distintas escenas, parece producirse la promesa de una revisión, en términos cinematográficos, en un *remake*.

Presagio

Mateo Maté (Madrid, 1964) elabora trabajos donde la guerra, y sus formas representativas, han tomado posición en lo cotidiano. Maté es un testigo de las imágenes de la guerra, y con ellas trabaja, es decir, podríamos incluirle en la tipología de *gestor* (visto en la primera parte de esta tesis) porque en su caso no trabaja con ningún acontecimiento específico, reconocible temporal y geográficamente.

De Maté hemos seleccionado tres trabajos coetáneos entre sí y, en ocasiones,

196. Arma de infantería usada por EEUU en el conflicto con Irak de 2003.



Figs. 52 Mateo Maté, *Comida = Guerra*, 2007 (Fotogramas)

expuestos combinados: primero, el vídeo de 2004 *Comida = Guerra*; segundo, la instalación del año 2007 *Thanksgiving Turkey* (Pavo del día de Acción de Gracias), las dos piezas forman parte de la serie *Nacionalismo doméstico* (2004-2014); y, por otra parte, su serie titulada *Paisajes Uniformados* (2007).

Comida = Guerra (fig. 52) es un vídeo en color de 7 minutos. En él, Maté hace colisionar cortes de películas de temática bélica con otros cortes de películas con acciones culinarias. El vídeo es un montaje de imágenes de la ficción. En una primera visión nos encontramos con un paralelismo formal entre unas imágenes y otras, alguien extiende un mantel blanco sobre una mesa de comedor. El vuelo de la tela que trata de abarcar toda la superficie de la mesa es montado junto al blandir de una bandera en un campo de batalla; la explosión del corcho de una botella de una bebida gaseosa se conjuga con el disparo de un cañón; la nube de vapor que expulsa una cazuela recién abierta después de haber estado cociendo, se empareja con la humareda del estallido de un obús; una mancha de vino en una camisa blanca de un elegante comensal, con la sangre que emana de un disparo en el pecho; planos cenitales de una cocina y de una batalla; etc. El vídeo parece estar dividido en tres fases: los preparativos en el campo de batalla, la lucha y el

las escenas del después, los restos y las ruinas. En un momento los sonidos se mezclan y se pierde la posibilidad de percibir con claridad cuál pertenece a uno u otro tema. Golpes de cuchillo contra la tabla de cortar, tintineos y el sonido de la sartén en plena faena sobre las imágenes de la guerra, y disparos, gritos y golpes de machete sobre las imágenes culinarias. En una segunda visión, estos siete minutos de confusión donde la guerra se convierte en un acto de cocinar y tomar alimentos, y lo culinario y lo comestible es una especie de guerra, se descubre que el paralelismo formal no es el objetivo, si acaso, el medio. El vídeo tiene un claro título, *Comida = Guerra*, y pertenece a la serie *Nacionalismo doméstico*, esta última palabra parece referirse a las luchas vernáculas, más cercanas, a las que ocurren dentro del entorno de uno. Por ello, el artista toma imágenes de películas, es decir, de producciones culturales que son realizadas para ser consumidas en las salas de cine, pero también en el entorno cotidiano, para ello la industria lanza sus productos en formatos accesibles para los reproductores de cualquier casa.

Mateo Maté no solo no sale de su domicilio, sino que lleva el aspecto hogareño a la sala de exposiciones, configura para ello un salón o la sala de estar de una casa cualquiera.

Thanksgiving Turkey (figs. 53) parte del aspecto y los objetos de una sala de estar convencional: un tresillo, con un sofá de tres asientos y dos sillones a los lados, todos ellos tapizados con estampado de camuflaje militar, una alfombra central con los colores del camuflaje, una lámpara de pie que su pantalla tiene el mismo motivo que los demás objetos, y varias macetas con palmeras de interior (plantas muy utilizadas en las decoraciones actuales, son plantas altas y muy resistentes a condiciones escasas de luz y humedad). Toda la disposición de la sala parece orientada a una mesa baja que contiene un televisor (estampado de camuflaje) y un reproductor DVD. En la televisión se está reproduciendo la escena inicial de la película *Patton* (fig. 55), dirigida en 1970 por Franklin J. Shaffner y con guión de Francis Ford Coppla y Edmund H. North.

El espectador se topa con una imagen habitual, muebles que conoce, y con una disposición que le resulta familiar. La extrañeza la proporciona el mismo espacio donde se produce dicho evento, es decir, la sala de exposiciones o el ámbito de lo artístico, que le previene que los órdenes simbólicos y los sentidos de significación están alterados. Y como segunda perplejidad, que lleva al espectador cuestionarse las razones, se produce en el envoltorio con colores propios de las técnicas de camuflaje. Los colores del camuflaje militar en un espacio blanco no esconden los objetos sino que los remarca. Los muebles no precisan esconderse sino desmarcarse del espacio donde están dispuestos. El espectador se encuentra ante un intento inútil de disimulo.

“Es ahora cuando la escenografía, las palabras y los gestos del guerrero especializado, retransmitidos al ámbito del hogar a través de los nuevos medios, se muestran en toda su capacidad devastadora, en su chirriante actualidad, como una terrible premonición bélica”¹⁹⁷.

197. LARRAÑAGA Altuna, Josu: “Disensos visuales. Nuevas formas de implicación

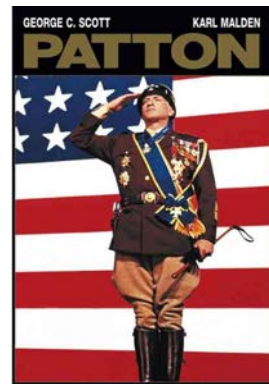


Figs. 53 Mateo Maté,
Thanksgiving Turkey,
2007.

Fig. 54 Miembros de
23° Headquarters Special
Troops, unidad co-
nocida como *El Ejército
Fantasma* levantando
una pieza de goma con
la forma y el tamaño de
un tanque *M4 Sherman*,
en 1944.



Fig. 55 Cartel de la
película *Patton*, 1970.



imaginaria en el arte (aportaciones a una lectura de la política de las imágenes en la sociedad del conocimiento)” en VVAA, Josu Larrañaga (Ed.): *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Ed. Complutense, Madrid, 2010.

En la imagen de la televisión aparece el actor George C. Scott caracterizado del General George Smith Patton. Sobre un escenario de teatro, con el telón abierto, dejando ver una enorme bandera estadounidense que cubre todo el fondo. La bandera ocupa todo el encuadre, de izquierda a derecha y de arriba a bajo, todo. Subiendo desde la parte de atrás aparece el actor que representa al famoso general. Aparece vestido con el uniforme de gala, el de las grandes ceremonias militares, con una banda y un gran número de medallas colgadas del pecho. Pero a la vez aparece en escena con un casco de los que se llevan en el campo de batalla, una fusta y uno de sus famosos revólveres *colt* con la empuñadura blanca. La combinación de motivos y prendas parecen anunciar el carácter constructivo de la escena, en la cual se revive una de sus famosas arengas a sus subalternos antes del desembarco de los aliados en las costas del norte de Francia durante 1944.

El estadounidense George S. Patton (1885-1945), fue un conocido militar que participó en distintas contiendas de la primera mitad del siglo XX. Por su condición de celebridad, incluso entre sus enemigos, a principios de los años cuarenta fue incorporado como mando en el *First United States Army Group* (FUSAG), dentro de la operación *Fortitude*. Esta operación consistía en un enorme dispositivo de desinformación y de engaño con la intención hacer creer a las fuerzas alemanas que los aliados desembarcarían por el paso de Calais¹⁹⁸ (en la frontera con Bélgica), cuando realmente lo harían en unas posiciones más al oeste. De este modo Patton se convertía en el falso jefe de un inexistente ejército de tanques inflados (fig. 54) de aire y barracones vacíos. Una vez más en el imaginario de este personaje, que fue llevado al cine y ahora al contexto artístico, se cruza la inventiva, la escenificación, la ficción.

En el vídeo realizado por Mateo Maté en 2006, empieza como la película. Nada más estar en el escenario se pide la atención de los presentes y seguidamente un estruendoso ruido escenifica que, al unísono, la audiencia ha acatado su orden. Se ha hecho el silencio. Una trompeta toca una melodía mientras el espectador es testigo de una sucesión de planos que muestran algunos de los detalles de la vestimenta de Patton. Hasta aquí todo igual, tanto en el vídeo como en la película.

Después, en la película original (fig. 55), Patton emprende uno de sus famosos discursos motivadores, de palabras crudas y recursos de “*efectos melodramáticos reiterados en la cinematografía americana: crudeza hasta el mal gusto, para finalizar con la reconstrucción de una tierna escena familiar*”¹⁹⁹.

En cambio en el vídeo no sucede de la misma forma. Aquí el personaje empieza con un conciliador “good evening” (Buenas tardes). De pronto reconocemos una voz que habla en inglés, pero que no es la del actor de la película original, se trata así de una nueva manipulación: se trata de un doblaje. Al poco comienza un discurso, con tono emocionante, de cómo se cocina y cómo se sirve el pavo del Día de Acción de Gracias (se celebra el cuarto jueves de cada mes de noviembre). También en este caso la alocución es de temática patriótica, ensalzando la identidad propia y consagrando en forma de diatriba un acto enraizado en la tradición

198. Véase: GILBERT, Martín: *El desembarco de Normandía el día D*, Ed. Paidós, 2005.

199. VIOLA, Liliana: *Los discursos del poder*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000, p. 243.

estadounidense.

Engaño sobre engaño, el artista coloca un cuarto de estar para precisamente estar, para quedarse unos minutos, para que el espectador, lejos de una mirada contemplativa y olvidadiza, apunte una receta de cocina. Toda la parafernalia de estampados de camuflaje viene a re-significar su uso. Si las técnicas de camuflaje son utilizadas para que un elemento pase inadvertido en su entorno, que “entornándose” se vuelve invisible, provocando el engaño, en este caso es el entorno el que está camuflado. Los sillones, la alfombra, la televisión y la lámpara utilizan la coloración y las formas militares de invisibilización. Ahora es la propia instalación del artista la que trata de mimetizarse en el entorno del arte, con la intención de desaparecer, de no ser descubierta, para asaltar en el momento más inoportuno al espectador. La sala de arte se presentaría como un campo de batalla entre las obras y los espectadores.

En 2007, Mateo Maté comienza su serie titulada *Paisajes Uniformados* (figs. 56-59). En ella nos encontramos con una serie de pinturas de caballete, de muy distintas medidas y enmarcadas de forma “clásica”. Todos ellos son reproducciones de cuadros relevantes del género paisajístico elaborados entre finales del siglo XVIII y finales del siglo XIX. Son reproducciones impresas sobre tela tensada y montada sobre bastidor de madera. Todos ellos hacen mención a las teorías sobre el color en la pintura que tuvieron su cénit teórico durante todo el siglo XIX. Son reproducciones de pintores como John Constable (1796-1875) o Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875)

En estas reproducciones notamos una extrañeza. Recordemos que desde algunos sectores, está o estuvo ampliamente aceptada la idea de que estos cuadros están hechos para verse con una cierta distancia. Con la intención de que el ojo reaccione a la síntesis partitiva propuesta y, en una conjunción entre las mezclas aditivas y sustractivas, aparezcan los colores verdaderos del paisaje ante la mirada contemplativa del espectador.

Pero en el caso de Mateo Maté la distancia se acorta. Sobre el cuadro de paisaje hay una leyenda explicativa que exige acercarse y atender a ella. Al acercarse el espectador ve unos cuadrados con formas y colores y junto a ellos las siguientes aclaraciones: Soviet KMLK, EE.UU. Marines, Russian air force, New Zealand marines, Austrian army, Yugoslavian army, Britain Army Marines, Jordan army, etc. El uniforme, con su función de “*garantizar el poder estatal, y marcar el límite entre el orden y el desorden (...) entre lo familiar y lo extraño (...) entre la identidad y la alteridad*”²⁰⁰, se presenta como un signo que requiere una atenta lectura. Por de pronto, el espectador está delante de los diferentes camuflajes de los distintos ejércitos y unidades militares del mundo, cada uno de ellos con un estampado distinto. Los colores son especialmente elegidos teniendo en cuenta los lugares donde van a ser usados, los colores arena y ocre para las zonas desérticas, verdes saturados y marrones oscuros para las zonas selváticas, con las manchas más pequeñas, con las manchas más grandes, con forma de rayas, con formas sinuosas, con manchas redondeadas o angulosas, etc. Estas distintas muestras de combinación de color

200.CALEFATO, Patrizia: “Semiótica del uniforme” en Revista *Exit Uniformes*, nº27, Madrid, 2007, p. 24.

han sido utilizadas para *re*-pintar los cuadros originales, utilizando los colores de camuflaje como colores sacados del tubo para colorear de nuevo.

La historia de la prenda para el camuflaje militar comienza en la década de los diez del siglo XX, con un diseño del artista francés Louis Guingot (1864-1948), el arte al servicio de las técnicas de combate. Son artistas que vierten en la parafernalia militar sus conocimientos sobre el color aprendidos en el estudio y en la realización de paisajes. La interpretación en manchas de color de los elementos naturales, consiste pues en la *paisajización* de los soldados, en volverlos escenario, para dejar de ser vistos y así no estar en el punto de vista de las armas enemigas. El camuflaje como un arma de defensa, como sucede en tantas ocasiones entre los animales. El camuflaje sirve para no ser visto, y la invisibilidad sirve para salvar la vida. Pero también es un arma, que proporciona ventaja sobre el enemigo, que no espera, que es cogido por sorpresa, que ha sido engañado, que se ve envuelto en una emboscada y que el tiempo de reacción suele ser letal.

Según las propias palabras del artista²⁰¹, el proyecto trata de recomponer dos ideas: por un lado resarcir al arte del expolio que la guerra tuvo con él. El “robo” de los resultados de la indagación artística del s. XIX fue aplicado a la maquinaria mortífera de la guerra. No fueron únicamente los uniformes, también se utilizó en carros de combate, acuartelamientos de campaña, barcos y aviones de combate; por otro lado, hacer una reflexión en los modos de mimetización que el sistema de consumo nos ha introducido, donde las marcas funcionan como “*una segunda piel*” (una capa pictórica, podríamos decir) que nos identifica, nos ubica, haciendo visible la adscripción a diferentes grupos sociales.

*“El poliespán, el Photoshop y la cirugía estética han convertido nuestro entorno en un parque temático en el que los objetos, los mensajes y los cuerpos son falsos”*²⁰²

Este caso, como avisamos en su momento, podríamos incluirle en la quinta tipología propuesta en esta tesis, la que hemos denominado el *testigo-gestor*. No habla de ningún conflicto en concreto. No obstante, se podrían aventurar interpretaciones sobre el papel del General Patton (y estaríamos hablando de la Primera y sobre todo de la Segunda Guerra Mundial); o incluso del año de estreno de película, 1970, en plena campaña masiva de manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam.

En los cuadros militarizados, podíamos hacer referencia a las propias guerras del siglo XIX, o la re-actualización constante del intríngulis de la guerra que parece del que aprendemos poco y cada vez son más agresivas y dolorosas. O podríamos prestar atención al propio título y dejarnos llevar por la palabra “uniformado”, y que ésta nos acompañe hasta el umbral de una supuesta puesta en crisis de las mismas formas críticas, asentadas, en demasiadas ocasiones, sobre parámetros consensuados y controlados por el propio sistema criticado que la sustenta, la necesita y la protege. O quizás podríamos dejar al mismo Maté que nos dé algunas pistas más, como cuando explica, en un artículo de 2007 titulado “El arte del

201. MATÉ, Mateo: “El Arte del engaño”, p.23. Texto escrito en 2007 y colgado en su página web: www.mateomate.com [Consultado 1-12-2014]

202. *Ibidem*.

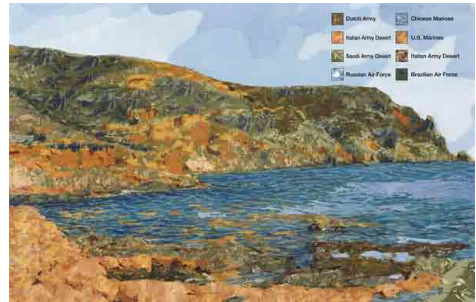
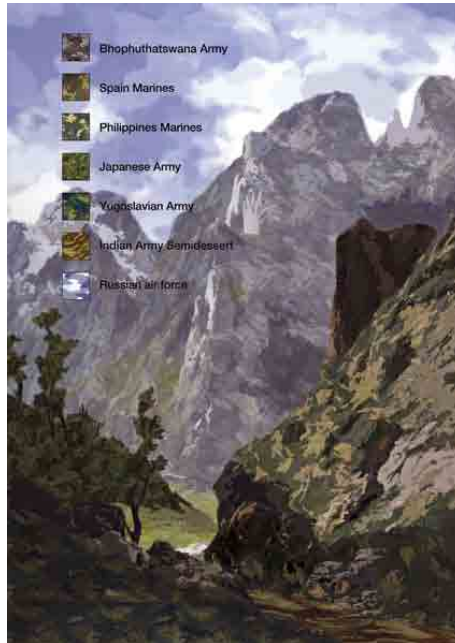
De arriba a abajo y de izquierda a derecha.

Fig. 56 Mateo Maté, *Paisaje Uniformado 5* (Carlos de Haes: Canal de Pancorbo en los Picos de Europa 1876), 2007. Impresión en tela sobre bastidor y marco, 204 x 144 cm. 5 ejemplares

Fig. 57 Mateo Maté, *Paisaje Uniformado 23* (Joaquín Sorolla: Paisaje de Muros de Pravia), 2013. Impresión en tela sobre bastidor y marco, 162 x 114 cm. 5 ejemplares.

Fig. 58 Mateo Maté, *Paisaje Uniformado 6* (John F. Kensett: El lago George, 1870), 2007. Impresión en tela sobre bastidor y marco, 138 x 240 cm. 5 ejemplares.

Fig. 59 Mateo Maté, *Paisaje Uniformado 12* (Moras Walker: Winter landscape), 2008. Impresión en tela sobre bastidor y marco, 147 x 217 cm. 5 ejemplares



engaño”, lo siguiente:

*“Con la militarización total de todas nuestras fronteras, implantada con la excusa de la seguridad, todos nos preparamos para una movilización general. No sabemos ni cuándo ni dónde surgirá el conflicto, pero tenemos que estar preparados”*²⁰³.

El trabajo de Mateo Maté se enmarca dentro de estrategias artísticas que basan su acción en gestionar los elementos de la guerra para re-elaborar nuevos discursos. La guerra está muy cerca. Nosotros estamos en guerra. La guerra somos nosotros.

203. *Ibidem*.

2.5 El testigo habla en la sala de exposiciones

El testigo se ha convertido en un material más del taller del artista. El testigo consiste hoy en día en un procedimiento muy usado en muchos montajes y dispositivos dentro de las prácticas artísticas. La inclusión del testigo y del testimonio en los trabajos de los artistas ha aumentado formando parte de sus obras: en forma de busto parlante en un vídeo, o como grabación sonora de su voz, o en forma de instalación de un texto entrecomillado dentro de la sala, etc.

La entrada en la sala de exposiciones de la imagen y la voz del testigo, ha sido particularmente exponencial en aquellos proyectos nacidos bajo los presupuestos de la recuperación de la memoria de un acontecimiento, una comunidad, de unos hechos o de un personaje. En este sentido en las propuestas que tematizan con situaciones bélicas, disruptivas o traumáticas, han optado numerosos por unas u otras variantes del recurso del testigo.

Tomamos como ejemplo la exposición *Ejercicios de memoria*, celebrada en el Centre d'Art la Panera de Lleida, desde el 26 de enero al 24 de abril de 2011, comisariada por Juan Vicente Aliaga. Los participantes fueron: Francesc Abad, Joan Brossa, Marcelo Expósito, Rogelio López Cuenca, Ana Navarrete, Pedro G. Romero, María Ruido, Ana Teresa Ortega, Fernando Sánchez Castillo, Montserrat Soto y Francesc Torres.

En la *web* del centro²⁰⁴ se presenta con las siguientes preguntas:

*¿Cómo se lleva adelante el trabajo de hacer memoria desde la práctica artística? ¿Cuándo se inició esa tarea dentro del arte? ¿Qué aspectos de la historia, cargada de política, han atraído más a los artistas? ¿Por qué el estudio del pasado histórico ha sido tabú durante mucho tiempo en el Estado español?*²⁰⁵

Con estas cuestiones se hace referencia a un tema de gran actualidad, que está manteniendo una presencia continuada en los medios de comunicación desde hace cerca de diez años: pensar el pasado y la historia reciente del país. En este sentido se trata de recuperar la memoria, llamada memoria histórica, desde el trabajo artístico o, como se enuncia en el propio título de la exposición, desde ejercicios de memoria.

Resuenan las palabras de Benjamín cuando escribe, sobre la imagen histórica del historicismo, lo siguiente:

*“La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea en la voz para siempre en el instante de cognoscibilidad. (...) Una imagen ya irrevocable del pasado que amenaza con disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella”*²⁰⁶.

El ejercicio consiste, no sólo en recuperar la información registrada en las épo-

204. www.lapanera.cat [Consultado 11-03-2015]

205. www.lapanera.cat/home.php?op=9&module=programacio&cad=1&item=88&year=2011 [Consultado 11-03-2015]

206. BEMJAMIN Walter: “Sobre el concepto de historia”, en *Obras*, Libro I / vol.2,

cas pasadas, sino también en visualizar y repensar los mecanismos que la ocultaron. ¿Cuál fue la razón que llevó su ocultamiento? En muchas ocasiones, a pesar de que lo ocurrido dejó las marcas imperecederas de la tragedia y la injusticia, estos hechos permanecieron envueltos en la indiferencia y el silencio.

Las prácticas de recuperación de la memoria pasan por varios procedimientos: la necesidad de recuperar a los desaparecidos, sus nombres, sus caras, sus historias, cuándo y por quién fueron vistos por última vez; la obligación de hacer emerger a los represaliados, a los que por sus ideas y modos de vida fueron respondidos con la violencia; recuperar el fenómeno del exilio, las personas que se marcharon, que emprendieron una huida forzosa por miedo; recuperar el papel de las mujeres, su situación y sus luchas; poner sobre la mesa de la crítica las competencias de la religión; visualizar la propia política de la amenaza violenta sobre la sociedad civil, con una efectiva militarización de la vida pública y un control de los medios informativos y de producción simbólica; retomar los entresijos artísticos usados en el pasado; en definitiva, recuperar las discusiones detenidas y dilatadas en el tiempo, volver a mirar las imágenes, a escuchar a los testigos, leer sus testimonios, pensar en sus palabras, lanzar las relaciones truncadas, reanudar aquella conversación que quedó sin terminar en el momento que entraron los de las pistolas.

Podríamos enmarcar esta exposición entre dos decisiones legislativas, entre la *Ley de la Amnistía* de 1977 y la *Ley de Memoria Histórica* de 2007. El diccionario define la palabra amnistía como “*olvido legal de los delitos*”. Podríamos decir entonces que este tiempo está enmarcado entre una ley de olvidos y otra de recuerdos. Además, son precisamente los recuerdos cesados (definitivamente) en 1977 los que se tratan de recuperar treinta años después. El objeto olvidado y suprimido, “por ley”, de la vida pública, se trata de restablecer, también “por ley”.

Como hemos visto en estas investigaciones, el hecho de memorizar es distinto a la acción de recordar. El primer verbo alude a retener una visión, una experiencia, unas palabras, y el segundo a recobrarlas del profundo abismo del paso del tiempo. De esta forma se puede atender que, cuando se habla de memoria o de ejercicios de memoria, pareciera que no se tratase tanto de memorizar como de recordar, de volver a remontar el tiempo, de traer al presente, quizás, para volverlo a memorizar. Con los treinta años transcurridos desde la *Ley de Amnistía*, parecía el momento de rememorar, re-memorizar, para que los hechos perdidos por la erosión de la demora, por los cambios de dirección de los intereses de una colectividad, o por la fuerza de una imposición legislativa, volvieran al plano presente. Una vez estos acontecimientos están otra vez de actualidad, se puede intentar rehabilitar algunos de los caminos cerrados, reparar las injusticias, y en definitiva, restaurar las posibilidades extraviadas y extraer las consecuencias.

De esta forma, la exposición de *Ejercicios de memoria* recoge algunas de las principales propuestas que tuvieron lugar en España en este periodo que podemos denominar “entre leyes”, con el trasfondo de la Guerra Civil (1936-39), pero sobre todo atendiendo a los años de posguerra y a todo el periodo de la dictadura.

En este sentido se puede afirmar que todos ellos, por su edad y por las fechas de producción de las obras, son artistas investigadores. Su labor consiste en inda-

gar en todos los productos culturales, sociales o políticos para abrirlos en canal y poner sobre la mesa aquellos aspectos silenciados y dejados de lado durante tanto tiempo, primero impuesto por el Régimen, y al acabar éste y con las ganas de mirar hacia delante, con la citada ley de 1977. De esta forma, uno de los artistas entrevistados para el catálogo cita a Jan Hoet cuando dice: “*El arte contemporáneo no es cultura; es crítica de la cultura*”²⁰⁷. Y en algunos casos la cultura también sirvió como sordina, para disminuir el ruido y como acicalado de una nueva época.

Esta exposición estuvo llena de recuperaciones: una explanada de origen olvidado como el *camp* de la Bota de Barcelona, la muerte a manos del régimen como la de Salvador Puig Antich, la exhumación de una fosa en Uclés en la provincia de Cuenca, la matanza de civiles en la carretera de Málaga a Almería, lugares variopintos que sirvieron de centros de reclusión y torturas, las *checas* de tortura psicotécnica implantadas en Barcelona, las estatuas del dictador retiradas en almacenes municipales, los días en que la policía entraba a caballo en la Universidad (y cómo la Autónoma de Madrid se construyó pensando en esta práctica), otra fosa en Gumiel de Izán en Burgos o el bombardeo del pueblo de Belchite, y la reconstrucción de un nuevo Belchite junto a las ruinas del antiguo. Toda la exposición son, como su título indica, *Ejercicios de Memoria*, de recuerdo, de visualizar lo que se ocultó con capas de silencio institucional y mediático. Nunca tanto ruido había conseguido tanto silencio. *Ejercicios de memoria* es en sí misma un testimonio que, citando a Eduardo Galeano, podría verbalizarse como la posibilidad de que “*tenemos un espléndido pasado por delante*”²⁰⁸.

Para la exposición *Ejercicios de memoria*, el trabajo de Monserrat Soto (n. 1961), consistía en una instalación producida entre el 2000 y el 2006 titulada *Memorial oral. Secreto 4* (figs. 60). Se presenta como un claro ejemplo del artista investigador que trata con testigos en sus trabajos. A sabiendas de que “*la memoria oral es uno de los ejercicios más creativos del hombre*”²⁰⁹, Monserrat utiliza la memoria oral no tanto como una actividad fidedigna del relato de los hechos, sino como una oportunidad.

“*La memoria oral (...) es la memoria más creativa de todas, y en ese momento*

207. En entrevista con Juan Vicente Aliaga para el documento de la exposición: *Ejercicios de memoria*, Edita el Ayuntamiento de Lleida, Centre d’Art la Panera, Lleida, 2011

208. El poema titulado “Ventana sobre la memoria” dice así: “*A orillas de otro mar, otro alfarero se retira en sus años tardíos. / Se le nublan los ojos, las manos le tiemblan, ha llegado la hora del adiós. Entonces ocurre la ceremonia de la iniciación: el alfarero viejo ofrece al alfarero joven su pieza mejor. Así manda la tradición, entre los indios del noroeste de América; el artista que se va entrega su obra maestra al artista que se inicia. Y el alfarero joven no guarda esa vasija perfecta para contemplarla y admirarla, sino que la estrella contra el suelo, la rompe en mis pedacitos, recoge los pedacitos y los incorpora a su arcilla. ¿Un refugio? / ¿Una barriga? / ¿Un abrigo para esconderte cuando te ahoga la lluvia, o te parte el frío, o te voltea el viento? / ¿Tenemos un espléndido pasado por delante? Para los navegantes con ganas de viento, la memoria es el punto de partida*”. En GALEANO, Eduardo: *Las palabras andantes*, Ediciones del Chanchito, 1993.

209. Documento de la exposición *Ejercicios de memoria*, op. cit, p. 132.

Figs. 60 Monserrat Soto, *Memorial oral. Secreto 4*, 1998-2006. (Vídeo instalación).



*surgía una cantidad de recuerdos difusos, que hacía que todos hablaran sin apenas escucharse los unos a los otros sorprendidos por lo que salía de sus bocas y de sus mentes imponiendo recuerdos que unos no tenían, o que eran versiones diferentes de un mismo recuerdo, y dando unidad a otros*²¹⁰.

Montserrat Soto parte de su historia personal, de un acontecimiento familiar: la muerte no aclarada de su abuelo, que había sido encarcelado y desaparecido durante la Guerra Civil. Se puso en contacto con la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* y en 2004 le avisaron porque pensaban que lo habían encontrado en una fosa en Villa Mayor de los Montes, en la provincia de Burgos. El 19 de julio de ese mismo año se empezó a abrir dicha fosa. La artista decidió filmar el proceso. Se exhumaron cuarenta y seis cadáveres. Las pruebas de ADN confirmaron que uno de ellos era el abuelo de Montserrat. En 2008 les entregaron los restos. Los seis hijos del abuelo estuvieron presentes. Montserrat pudo constatar cómo el proceso de exhumación conllevó la recuperación de las memorias cercenadas.

*“Conforme mis tíos y mi madre iban progresando en sus recuerdos, todos iban creando juntos una misma memoria, que aparecía por primera vez después de setenta y ocho años. (...) en ese momento surgía una cantidad de recuerdos disonantes, aleatorios, desordenados y difusos que hacía que todos hablaran sin apenas escucharse los unos a los otros. (...) lo que inicialmente era un vacío se fue llenando de recuerdos propios y ajenos*²¹¹.

En la instalación propuesta por Soto se pueden escuchar y ver estas conver-

210. *Ibidem*, pp. 136-137.

211. *Ibidem*.

saciones entre sus propios familiares, que en el momento de la desaparición eran niños o adolescentes y que durante muchos años tuvieron que olvidar a fuerza de permanecer callados, a fuerza de asumir sin palabra alguna la desaparición y muerte de su padre. Muchos años después retoman las palabras quietas, suspendidas hace casi ochenta años, palabras hundidas en lo más profundo de una vida. Son testigos que habían olvidado que lo eran.

También formó parte de la exposición *Ejercicios de memoria* un proyecto complejo y multidisciplinar del artista malagueño Rogelio López Cuenca²¹². Éste realiza en 2007 el proyecto *Málaga 1937*, un proyecto sobre la *desbandá*²¹³ de la población de la ciudad hacia Almería. El proyecto se completaba con una exposición/instalación en la sala Alameda de Málaga, una publicación, una página web, www.lopezcuenca.com/malaga1937/memoria.html (fig. 61), y un espacio monumento, *El parque de la memoria*, en la localidad de Torre del Mar²¹⁴.

Al teclear la dirección URL en la red, y si se tiene los altavoces encendidos, se escuchan voces que describen lo que vivieron. Por ejemplo:

“Pero, ... Yo creo que cada uno dio [no se entiende bien] horrible, horrible, vamos, eso no se puede olvidar. Aparte de los continuos bombardeos, tanto por el aire como por el mar, padecemos hasta que los barcos estaban tan pegados a la orilla que se veían los marineros, se veían (...) Aquello fue horrible. Y claro, había lugares en la carretera que no podías ni correr para guarecerte en ningún lado, porque a la derecha tenía un precipicio al mar y a la izquierda un corte de la montaña, que ya me dirán la solución que había (...).”

Seguidamente se oye otra voz que dice:

“Vinieron mucha gente, muchas miles de criaturas que venían arrastrando...”

La *web* nos recibe con dos testimonios grabados. Dos primeros testimonios que no son los únicos. Toda la web está construida desde los relatos de los testigos que estuvieron en aquella carretera.

Hagamos un pequeña sinopsis de lo que allí pasó, y para ello recordemos cómo de estos acontecimientos, entre los años 1979 y 1983, el testigo de los mismos Antonio Torres Morales escribió, con la ayuda de una de sus hijas, *Recuerdos de guerra y represión. De un miliciano malagueño*, donde incluye un breve primer capítulo titulado “Yo viví mis recuerdos”²¹⁵. Allí relata los hechos ocurridos cuarenta

212. www.malaga1937.es [Consultado 1-11-2014]

213. Nombre que le dieron los malagueños al hecho de que las gentes huyeran por las noticias que llegaban de la inminente entrada en la ciudad del General Quipo de Llano. Este término lo encontramos en el texto que el comisario de la exposición, Ángel Gutiérrez Valero, realizó para las “hojas de ruta” de la exposición que tuvo lugar en el “Patio Herreriano” (Museo de arte contemporáneo de Valladolid), entre los días 25 de enero a el 4 de mayo de 2008.

214. Este resumen de las intervenciones también está recogido de la misma “hoja de ruta” que se ha citado anteriormente.

215. TORRES Morales, Antonio: *Recuerdos de guerra y represión. De un miliciano malagueño*, Edita Federación Local de Sindicatos de la CGT de Málaga, Sevilla, 2009, p. 19.

Fig. 61 Rogelio López Cuenca, *Málaga 1937*, 2007



y cinco años antes. La noche del 7 de febrero de 1937 Antonio estaba a punto de acostarse cuando sobre las once alguien llegó gritando: “*Los fascistas están en el camino de Antequera*”²¹⁶. Su padre y él fueron hasta el centro de la ciudad de Málaga y allí vieron una “gran muchedumbre que más que andar corrían” dirigiéndose hacia el barrio del “Palo” con la intención de seguir hasta a Almería. Antonio tenía un carné de las Juventudes Libertarias, razón de sobra para temer por su vida en aquellos momentos. Agarrados los dos a un coche de caballos llegaron de madrugada a Torres del Mar (a unos treinta kilómetros de Málaga). Al amanecer, día 8 de febrero, se reanudó la marcha, con la intención de llegar a Motril (a 90 kilómetros de Torres del Mar). Cuando en pleno camino un rumor, en forma de grito, “¡son de los nuestros!”, invadió la caminata. Nadie quitaba la mirada de la aparición en el horizonte de la difusa figura de un barco de guerra. Cuando todos pensaban que el barco les protegía, escucharon un gran estruendo y empezaron a caer bombas sobre la multitud atrapada entre el acantilado a un lado y el terreno montañoso al otro. Escribe Antonio Torres que:

*“Se veía a hombres y mujeres, con niños en los brazos, correr con los rostros desencajados por el terror (...) cómo olvidar a la joven madre que, mirando al cielo en busca de la ayuda milagrosa, no hacía caso de sus propias heridas, ni de su hija muerta en sus brazos”*²¹⁷.

Volviendo a López Cuenca, y su proyecto *Málaga 1937*, incidimos en cómo la *web* está repleta de testimonios de los que allí estuvieron. Algunos ejemplos más de testigos, con nombres y apellidos, podrían ser los siguientes:

Cristóbal Criado Moreno, superviviente (16 años en 1937):

“La aviación nos bombardeó por la Cuesta de los Caracolillos. Había unos acantilados muy pronunciados y la gente o se iba para el monte o para la orilla. Mi familia se

216. Antequera está situada a más de cincuenta kilómetros al norte de la capital malagueña.

217. TORRES Morales, A.: *op. cit.*, pp. 19-29.

dispersó; yo estaba al lado de un malecón. Oíamos silbar las bombas muy cerca. Cuando dejaron de bombardear vi muertos por todas partes. Tratamos de reunirnos la familia, pero allí se perdió una hermana mía, la más pequeñita, que tenía ocho años; el resto nos fuimos reuniendo al rato de ir adelante, sin mi hermana. Pasada una hora iba con otra familia cogida de un carrito pequeño, y la vi yo... (en este momento el relator rompe a llorar)”²¹⁸.

Rosendo Fuentes, superviviente (12 años en 1937):

“También nos ametrallaron desde los aviones. Mis padres nos cubrían con sus cuerpos...”²¹⁹.

José Ginés, superviviente (20 años en 1937):

“En la recta de Adra, no se veía la carretera: era tanta la gente que caminaba hacia Almería, que todo el camino era una mancha de gente”²²⁰.

Miguel Escalona, superviviente (10 años en 1937):

“Nunca he olvidado a aquella mujer que, herida por un obús, en medio de un charco de sangre amamantaba y abrazaba a su hijo de dos meses”²²¹.

Rosendo Fuentes Ayllón (12 años en 1937):

“Lo mismo que pasó en la carretera de Málaga-Almería lo he visto luego, y lo sigo viendo, muchas veces en el cine y en la televisión. Creo que lo que hicieron en Málaga fue como un ensayo de lo que posteriormente sucedió en otras guerras(...)”²²².

López Cuenca se vuelve hacia sus paisanos, hacia aquellos vecinos que guardaban el recuerdo de la violencia descarnada de la guerra. Una situación horrible en una carretera sin salida, en un lugar tramposo, entre una pared que no dejaba paso y un abismo sin alternativa, y ahí en ese espacio de una estrecha carretera debían de ocultarse, en vano, de cañonazos provenientes de barcos de guerra apostados frente a ellos. Una vez más, no nos preguntamos siempre compleja pregunta de ¿cómo hacer justicia? Sino simplemente ¿cómo contar eso? ¿Cómo describirlo? ¿Cómo recordarlo? ¿Cómo se puede transformar esa vivencia en dispositivos artísticos? Este artista, propone una alternativa amplia: el montaje de una exposición, el diseño de un lugar en el espacio público (fig. 62) y la configuración de una *web* (fig. 61); y para ello, realiza entrevistas a los testigos, hace una recogida de datos, vuelve a mirar las imágenes, realiza búsquedas en los archivos, vuelve a recorrer la carretera, visita los lugares de los hechos, analiza los documentos, todo un conjunto de procedimientos propios de un investigador o historiador. En este caso, el artista elabora toda una puesta en marcha de distintas estrategias que pretenden vertebrar un conjunto de problemáticas que envuelven a la memoria trágica.

218. www.malaga1937.es [Consultado 1-11-2014]

219. www.malaga1937.es [Consultado 1-11-2014]

220. www.malaga1937.es [Consultado 1-11-2014]

221. www.malaga1937.es [Consultado 1-11-2014]

222. www.malaga1937.es [Consultado 1-11-2014]

Fig. 62 Rogelio López Cuenca, *Homenaje a las víctimas de la carretera Málaga-Almería en el Parque de la Memoria en Torre del Mar, 2007*



Como afirma en su conversación con Aliaga, con oportunidad del documento generado para la exposición *Ejercicios de memoria*, su intención es cambiar la idea del monolito destinado a la conmemoración, por un proyecto mucho más complejo. Evitar el acto ceremonioso del recuerdo e intentar elaborar espacios de reflexión y reparación. Dice el mismo artista:

“Proponemos un tipo de intervención menos artística, más social que la del monumento tradicional. Rechazando el autoritarismo grandilocuente y excluyente de la retórica oficial (...). Del mismo modo que renunciamos a la lógica monumental heroica, impositiva, totalitaria (ni obelisco, ni monolito, ni pedestal) y a su pervivencia Kitsch, bajo la forma anacrónica del estatus, también rechazamos la frustrante incomunicabilidad de la escultura abstracta moderna”²²³.

Y del mismo modo, insistiendo en la inclusión en los procedimientos de indagación de otras disciplinas en el ámbito del arte. Surge así un viaje de ida y vuelta que tiene en unos de los extremos el arte, y en el otro, propósitos y objetivos propios de proyectos encaminados en visualizar problemáticas sociales con la presentación de soluciones.

En el caso de los hechos de la carretera de Málaga (éstos -casi- no repercutían en la vida presente), y teniendo en cuenta que 70 años es una distancia temporal que conlleva de la presencia viva de testigos directos o de familiares de primer orden de los muertos, el artista puso en marcha estrategias de todo tipo:

“El hecho de abordar este trabajo desde la transversalidad metodológica propia de las prácticas artísticas contemporáneas, a diferencia de los acercamientos posibles desde disciplinas específicas (historia, geografía, sociología), permite proponer relaciones

223. Rogelio López Cuenca en conversación con Juan Vicente Aliaga, documento de la exposición *Ejercicios de memoria*, op. cit., p. 80.

inusitadas (o no tanto ya que la idea misma proviene de los propios testimonios de los supervivientes, cuando comentan la viva emoción, la ansiedad que les provoca la contemplación en los media de imágenes de refugiados de guerra de éxodos contemporáneos)”²²⁴.

Se trata de evitar que el lugar se convierta en algo quieto, de eludir la *turistatización* de la memoria, donde el elemento que se presenta sea un atrayente artefacto para los visitantes de la zona. Y en cambio, sí afrontar la recuperación de unos hechos que ayuden a completar los huecos en blanco. Poner la pasividad del espectador frente a las palabras de los testigos, no tanto por volverlo a oír sino por oírlo por primera vez. Los testigos en muchos de estos casos han estado en silencio. Los lugares que López Cuenca construye invita a la conversación, presencial (desde 2006 se hace un recorrido a pie en sentido contrario de cómo sucedió la huida hasta llegar al jardín), digital e interactiva, y como ejercicio de lectura.

Montserrat Soto y Rogelio López Cuenca son dos ejemplos de la utilización de los testigos de los hechos en sus montajes. En las últimas décadas, la utilización de las historias particulares dentro de los dispositivos artísticos se ha generalizado.

El testigo es llamado a la sala (de exposiciones) para que proceda a dar su testimonio. Dentro del proceso (artístico), lo aportado por el testigo formará parte de la construcción de un relato que conduzca a una continua revisión de las “sentencias” que ponga en crisis los consensos oficiales.

2.6 Los reversos de las imágenes

Reseñas de violencia

La reseña se define como una narración breve, una escueta nota sobre alguna cosa. Una reseña sirve para identificar o distinguir.

El 28 de abril de 2004, el programa *60 minutes II* de la CBS emitió una serie de imágenes realizadas dentro de la prisión de *Abu Ghraib*, ubicada en la ciudad homónima iraquí (a treinta kilómetros al oeste de Bagdad). Estas imágenes habían sido realizadas el año anterior, en 2003, y en ellas se mostraba a unas personas vestidas con uniforme militar maltratando a otras desnudas, atadas y con bolsas en la cabeza. En aquellas semanas, la prensa titulaba: “*Los abusos de la 372ª Compañía con los prisioneros parecían casi rutinarios, un hecho de la vida castrense que los soldados no sintieron la necesidad de ocultar*”²²⁵.

Dentro de los todos los posibles tipos de violencia que existen, la tortura se presenta como “*la más íntima de las humillaciones infligidas a un cuerpo*”²²⁶. Se puede

224. *Ibidem*, p. 81.

225. Artículo firmado por Seymour Hersh aparecido en el diario español *El País*, el domingo 17 de octubre de 2004. http://elpais.com/diario/2004/10/17/domingo/1097985160_850215.html

226. DOWNEY, Anthony: En los límites de la imagen: la tortura y su representación en la cultura popular” en *Brumaria. Iconoclastia-Iconolatría*, nº14, Madrid, 2009, p. 32.

afirmar que las imágenes de la tortura iguala, en parámetros de deshumanización²²⁷, a todos los que aparecen en ellas. Por un lado las víctimas, que son coaccionadas y obligadas a perder su humanidad; y por otra parte los torturadores que, en el ejercicio de su poder, se deshumanizan.

A finales de los años sesenta del siglo pasado, en su comentario sobre el estado de la ciencia política, Hannah Arendt se lamentaba que no se distinguiera entre palabras clave como “poder”, “potencia” “fuerza”, “autoridad” y “violencia”²²⁸, lo escribe así:

“(...) poder y violencia, aunque son distintos fenómenos, normalmente aparecen juntos (...) la ecuación de la violencia y el poder se basa en la concepción del gobierno como dominio de un hombre sobre otros hombres por medio de la violencia”²²⁹.

En el caso de las imágenes de *Abu Ghraib* el poder y la violencia no parecen tan distintos.

De aquellas imágenes hay dos que resultaron abanderadas de la macabra serie, o por lo menos parece que fueron las más reproducidas por los medios de comunicación: en una de ella se podía ver un hombre (que después se supo nombre y apellidos) subido a una caja de cartón, con una capucha en la cara, vestido con una especie de manta negra, con los brazos en cruz y con cables conectados en los dedos. Éste estaba situado en la esquina de un espacio cerrado de color verdoso; en la otra imagen, se puede ver a una mujer con uniforme y botas militares, que sostiene, con su mano izquierda, una correa atada al cuello de un hombre desnudo que está tumbado en el suelo. Estas imágenes, extrañamente, recuerda a otras, es decir, parecen ya vistas. En demasiadas ocasiones, desde las industrias culturales y de entretenimiento, las imágenes de la tortura han sido ubicadas en el entorno de la legitimación:

“(...) las imágenes de la tortura y agresiones aparentemente justificadas en la cultura popular no sólo insensibilizan al público y espectadores, sino que además proporcionan un grado de legitimación a priori del uso de la tortura”²³⁰.

Estas imágenes parecen una reseña. Una breve descripción, una sucinta narración de un momento concreto y de una localización exacta. Escribía Hannah Arendt que “la violencia se distingue por su carácter instrumental”²³¹, tomando esta afirmación, podemos decir que “las imágenes de la violencia se distinguen por su carácter instrumental”. Es muy poco lo que se ve: son tomas estáticas; pero la oportunidad de elaborar discursos a partir de ellas son infinitos. Estos pueden ser dos ejemplos:

En 2005, Joan Fontcuberta realiza *Googlegrama: Abu Ghraib* (fig. 63), se trata de un montaje digital realizado mediante un programa *freeware* de foto-mosaico

227. *Ibidem*.

228. ARENDT, Hannah: *Sobre la violencia*, (Guillermo Solana, trad.), Alianza Editorial Ciencia política, Madrid, 2005 (1969-1970), pp. 58-59.

229. *Ibidem*, p. 72.

230. DOWNEY, A.: *op. cit*, p. 34.

231. ARENDT, H: *op. cit*, p. 63.

Fig. 63 Joan Fontcuberta, *Googlegrama: Abu grabib*, 2005



conectado *on-line* al buscador *Google*. Para la realización de esta imagen se usó 10.000 imágenes aplicando como criterio los nombres de las personas y cargos citados en el *Final Report of the Independent Panel to Review DoD Detention Operation* del llamado *Shlesinger Panel* en agosto de 2004²³². La imagen se conforma a partir de una acción automática de taracear, miles de imágenes seleccionadas del magma de Internet componen a la soldado Lynndie England sosteniendo la correa. Se podría decir que Fontcuberta es un artista que *gestiona* las imágenes que tiene a su alcance. No obstante, según la definición que hemos dado del *gestor* en la primera parte de esta tesis, no estaría incluido en esa modalidad por ser reconocible a qué conflicto se refiere con esta propuesta, a pesar de que, en las intenciones del artista, no está la de documentar un hecho trágico específico sino más bien señalar el actual estado de circulación y construcción de las imágenes.

En 2006 Josh Azzarella realiza *Untitled#14 (Lynndie)* (fig. 64), se trata de una manipulación digital sobre la imagen original. En este caso Azzarella ha eliminado la correa y al prisionero tumbado en el suelo. Además ha recolocado el brazo de la soldado, pegándoselo al cuerpo. La nueva imagen es un pasillo de extraña luz, donde se pueden ver a dos soldados (una de ellas es England) con posiciones corporales relajadas, en terminología militar “en descanso”. Las dos están con la mirada perdida hacia un mismo punto situado en el suelo. Las dos aparecen ensimismadas en algo que ellas ven, pero que no es accesible para nadie más.

En los dos casos, no se trata de ser testigos del acontecimiento, sino de la imagen. Y más concretamente, estos dos artistas son representativos testigos de los nuevos modos de producción y circulación de las imágenes. Ya no estaríamos en la

232. Revista *Exit. Uniformes*, nº27, Madrid, 2007, p. 75.

Fig. 64 Josh Azzarella realiza *Untitled#14* (*Lynndie*), 20x30, 2006 Ed. 7+3 a.p.



caduca visión de que el autor es el que hace la fotografía, sino quien la usa, se trata de re-escribir, de ordenar, de gestionar²³³.

Las dos imágenes parten de aquélla que se realizó dentro de la prisión iraquí. En el caso de Foncuberta, la foto es ampliada, exteriorizada, puesta en común, su propuesta señala que es una imagen que vive en comunidad, y que su propia construcción es colectiva. La imagen no habla de un sólo acontecimiento, sino de muchos encadenados infinitamente. Su trabajo se enmarca en lo que se ha venido en llamar la estética del exceso. Bajo aquel viejo eslogan de George Eastman para Kodak en 1888 de “Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”, Fontcuberta afirmaría que ya no es importante quien aprieta el botón sino quien hace el resto²³⁴.

Josh Azzarella también trabaja desde la gestión de las imágenes existentes. Hay una intencionalidad económica, utilizando estrategias recicladoras. En su caso, toma la imagen y la hace menguar, le borra algunas partes (suele ser el elemento principal), pero la borradura consiste, en realidad, en una reconstrucción del fondo provocado por la eliminación de la figura. Pero su imagen, a pesar de ser reconocible, es una imagen nueva. La ausencia que contiene es el hueco que deja para la reflexión. Su propuesta es pensar en la espesa capa de imágenes que cubren, irremediablemente, los propios acontecimientos haciéndolos, o más bien, rehaciéndolos continuamente. Su propósito es tratar de ver cómo volver a reelaborar una imagen, y para ello ofrece al espectador una detención del rápido flujo del mundo de las imágenes. En definitiva, si el acontecimiento es una imagen (como intuía Marshall McLuhan en los años sesenta del siglo XX), editar la imagen sería una especie de edición del acontecimiento.

233.FONTCUBERTA, Joan: “Por un manifiesto posfotográfico” en el suplemento Cultura de *La Vanguardia*, 11 de mayo de 2001. www.lavanguardia.com/cultura [11-09-2014]

234.*Ibidem*.

Fig. 65 Pascal Convet,
Pietà du Kosovo, 2000.
Cera, resina, cobre, 224
x 278 x 40 cm



Nichos en la imagen

En 1990 el fotógrafo francés George Méryllon (n. 1957) recibe el premio *World Press Photo* (que se concede a la “mejor” fotografía de un acontecimiento del año), por una fotografía realizada durante el “Conflicto de Kosovo”. En ella se puede ver una estancia interior donde once mujeres hacen duelo alrededor del cadáver de Nashim Eishani (muerto a los 27 años en las protestas por la autonomía de Kosovo). La fotografía, tomada el 28 de enero de 1990 en Nogovac (Kosovo), se presenta a los ojos de los espectadores como un ejercicio muy cuidado de claro-oscuro, colores y composición. La imagen invita a hacer una lectura de izquierda a derecha, recorriendo cada cara y cada gesto, desde la penumbra del fondo de la habitación hasta llegar al rostro del joven muerto.

Méryllon es testigo de la escena, estuvo allí aquel día, pudo fotografiar la escena de dolor y de duelo. Él puede afirmar que asistió al ritual de lamentación. Donde, como ha descrito George Didi-Huberman, se da una compleja relación entre el drama (el suceso mismo), el pathos (los afectos de las personas con el fallecido) y el ethos (la construcción simbólica de las relaciones sociales)²³⁵.

Méryllon consigue traer una imagen, pero deja allí, y para siempre, los sonidos, los olores, la temperatura y otros elementos que su cámara no puede recoger. La imagen está repleta de huecos, de agujeros, de concavidades en la espesura del muro que la imagen conforma. En su afirmación, *yo lo vi*, resuena el eco verdadero, como si una tenue voz se lamentara en las sombras de los nichos del lenguaje.

Diez años después de que ocurriera el acontecimiento, Pascal Convet, también francés y de la misma edad que Méryllon, convierte en escultura de cera la escena

235. DIDI-HUBERMAN, George: “El gresto fantasma” (Claude Dubois y Pilar Vázquez, trads.) en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, Nº4, 2008, p. 281.

que un día fue reducida a fotografía. La pieza la titula *Pietà du Kosovo* (fig. 65), y con él enmarca la imagen de su compatriota en la tradición que busca las posibles formas de representar a una madre que sostiene en brazos a su hijo muerto.

George Didi-Huberman describe este trabajo de Convert como una “*sepultura sensorial*”²³⁶, un texto que titula “El gesto fantasma”, porque lo que sí consigue extraer Mérillon, de aquel frío enero de 1990, son gestos.

Pascal Convert nunca estuvo allí, nunca vio el cuerpo de Nashim Eishani ni a sus familiares ni vecinos, no puede recordar las lamentaciones, ni los gritos, ni las maldiciones. Él solo es testigo de una imagen que representa unos gestos fácilmente reconocibles en el repertorio tradicional de la representación de las pasiones humanas.

El artista rescata la imagen y le da tiempo, “*es la única condición para que ésta pueda sacar a la luz, allende el momento histórico que documenta*”²³⁷. Las imágenes que proporcionan los medios informativos están vacías, en el camino urgente y acelerado del actual sistema de circulación de imágenes, éstas pierden peso, se *descarnan*. Se trata, pues de devolverles la tactilidad, de hacer visible la densa tapia.

Pone a funcionar una estrategia que conlleva la elección precisa de dos elementos llenos de significación (habituales en las propuestas artísticas): por un lado, los materiales, en este caso se trata de cera, resina y cobre; y por el otro lado el procedimiento, que consiste en realizar un molde de las personas que aparecen en la fotografía en *hueco-relieve*.

La elección y recuperación de la cera, como material de trabajo artístico, implica la puesta en valor de lo tremendamente frágil. La corporeidad quebradiza y sutil de la cera proporciona todo un campo de significaciones que remiten a lo endeble de la imagen en una comunidad inmensa de imágenes. La cera blanca como la necesaria carne. Didi-Huberman ya había tratado el problema de la “*exigencia de la carne*” en el ámbito de los procedimientos pictóricos: “*el encarnado sería por tanto otro fantasma, el colorido en acto y en tránsito. Una trenza de blanco y de sangre*”²³⁸

Como hemos dicho, el procedimiento técnico que ha utilizado es el vaciado hueco, una técnica que permite reproducir modelos mediante un molde. En este caso, el modelo es una fotografía, más aún, una fotografía digital, es decir, un modelo sin entradas ni salidas, sin recovecos ni puntos de referencia, donde poder reproducir la tridimensionalidad necesaria. En este caso hay que imaginar, elaborar, inventar las formas, los escorzos, las fugas de la imagen, y una vez que se hayan propiciado las formas de bulto redondo, aplicar cera sobre la imagen para obtener un negativo. Éste se muestra como una máscara donde el espectador podría posar su rostro. De este modo, el artista enfrenta, al espectador de sus esculturas, a una suerte de ponerse en la piel del otro, de mirar por los ojos del otro.

La *Piedad* de Convert es la imagen que resulta de enfrentar la fotografía de Mérillon a un espejo, todos los elementos se han cambiado de lugar, ahora la

236. *Ibidem*, p. 285.

237. *Ibidem*, p. 286.

238. DIDI-HUBERMAN, George: *La pintura encarnada*, (Manuel Arranz, trad.), Correspondencias, Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 29.

lectura se hace de derecha a izquierda, todo está al revés. Solo resalta, ante lo monocromo de la escultura, unos agujeros situados donde antes estaban las manos, en un intento por señalar cuánto de las formas consensuadas en la tradición siguen vigentes en la actualidad. Dicho de otra manera, los gestos de las manos se han convertido en conductos negros que conducen al espectador detrás de la escultura, detrás de la imagen, detrás del acontecimiento, detrás del duelo y sus formas simbólicas.

Con Didi-Huberman advertimos que la muerte implica que el cuerpo desaparecerá en la tierra, pero éste volverá a reaparecer como *psique* sobre la superficie de la imagen²³⁹. En la propuesta de Convert “*los gestos supervivientes*”²⁴⁰ de la imagen realizada por el testigo son ahora nichos.

La cara oculta del reverso de una imagen (diez años después)

La noche del 1 de mayo de 2011, una imagen se transmitió a todo el mundo. En ella se veía al presidente de los Estados Unidos de América y sus colaboradores en una pequeña sala. Presumiblemente, miraban en una pantalla la detención de Osama Bin Laden, la operación se llamó “Gerónimo”, en primera instancia y seguidamente “Lanza de Neptuno”.

La imagen muestra a catorce personas (se ven trece rostros y el brazo de otra). El presidente Obama aparece sentado, parece tenso y mirando al frente atentamente. A su lado se encuentra el vicepresidente Byden y el brigadier general Marshall B. Webb. Al otro lado de la mesa se sienta Hilary Clinton, junto al director de la CIA y el secretario de defensa Robert Gates, entre otros colaboradores del equipo de Seguridad Nacional. Sobre la mesa hay portátiles abiertos con las pantallas en negro, vasos de plástico, documentos e imágenes impresas.

Supuestamente la sala donde están es parte de la Casa Blanca. La imagen está firmada por Pete Souza. En ningún momento se muestra nada de lo que están, tan atentamente, mirando. La imagen es el testimonio de que Obama y sus colaboradores están frente a algo. El testigo Souza nos da la prueba de que todos tienen los ojos abiertos y miran en la misma dirección (excepto Weeb, que en ese momento mira hacia lo que tiene delante en la mesa). La imagen se presenta como una prueba de que el acontecimiento sucedió realmente, el gobierno en ese preciso momento estaba mirándolo. La fotografía no enseña la supuesta pantalla donde se muestra el acontecimiento de la operación. En el discurso que Obama pronunció después para comunicar la detención afirmó: “*el logro de hoy es un testimonio de la grandeza de nuestro país y de la determinación del pueblo estadounidense*”²⁴¹, pero el testimonio de ese logro era esta fotografía donde se muestra únicamente a un grupo de dirigentes mirando.

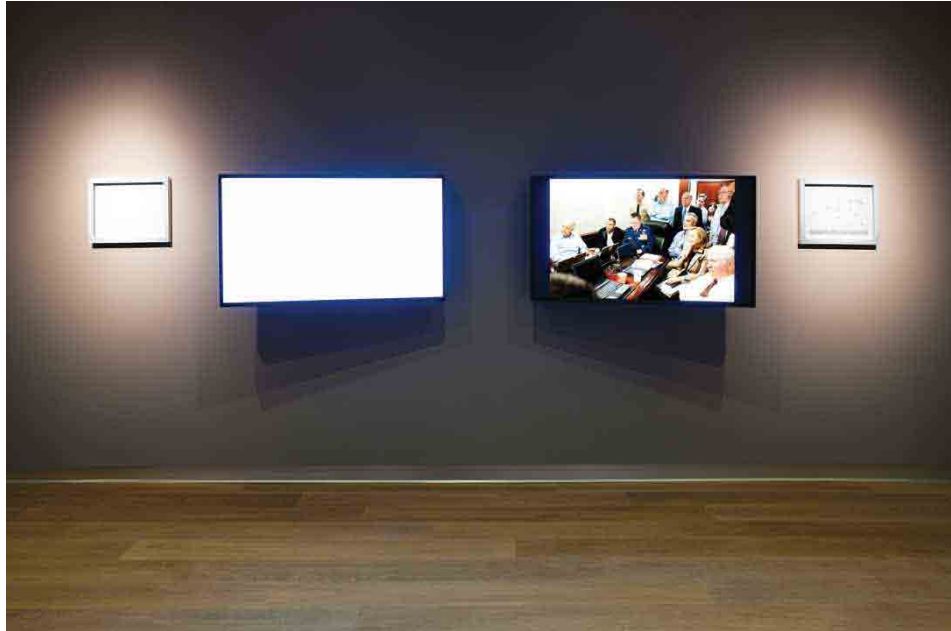
Souza fotografía el seguimiento de la operación a través de una pantalla, donde se nos pide imaginar la operación que esta llevándose a cabo. Ésta es una fotogra-

239. DIDI-HUBERMAN, G.: *op. cit.*, p. 291.

240. *Ibidem*, p. 289.

241. www.rtve.es/alacarta/videos/muerte-bin-laden/obama-anuncia-muerte-bin-laden-discurso-completo/1088794/ [Consultado 15-10-2014]

Fig. 66 Alfredo Jarr, *1 de mayo de 2011*, 2011



fía de espectadores, por lo tanto nos convierte en espectadores de espectadores. La imagen oculta todo lo que remite al hecho de la detención y muerte de Bin Laden, excepto la afirmación de que catorce personas pueden dar fe de que sucedió.

Si de algún modo la imagen de los aviones atravesando las Torres Gemelas de Nueva York era la imagen que inauguraba el siglo XXI, esta imagen que ¿de?muestra y oculta la muerte del nombre que, a ojos del mundo, era el auspiciador de aquellos actos, es el reverso. La parte de detrás de la cara fotosensible del papel donde aparece la imagen del derrumbamiento de los famosos edificios. En esta cara no se revelan imágenes, es el soporte que contiene la otra.

En el discurso antes citado de aquella noche, Obama empieza recordando que los *“aviones secuestrados cortando el cielo azul de septiembre”*, esta frase “embellecida” por la fórmula usada, representa con palabras la imagen del acontecimiento del 11-S. El presidente continúa afirmando que de aquel día *“las peores son las imágenes que fueron invisibles para el mundo”*, refiriéndose al día a día de los familiares que sufrieron las pérdidas; la negación por enseñar imágenes de la captura y muerte de Bin Laden representaría su continente, su lugar, su dispositivo de muestra, su cara opuesta y necesaria. Desde la negación a dejar ver imágenes del acontecimiento de la *Operación Gerónimo*, se nos interpela (se nos recuerda) que, una década hacia atrás, podemos encontrar la imagen anhelada, la causa, la razón, el sostén, la imagen destinada a saciar la mirada. Se nos insta a no ver, pero se nos abre la puerta a rememorar.

En 2011 Alfredo Jarr realiza su trabajo *1 de mayo de 2011* (fig. 66), un reverso del reverso, la cara oculta de la imagen que rememora otra imagen de diez años antes. Tanto el 11S como diez años después el 1M, tiene su imagen. La primera es la eterna repetición de un derrumbamiento, de una caída del que fuimos testigos privilegiados a través de la realización de los medios informativos estadounidenses. La imagen del 11S consiguió la omnipresencia del testigo. Y la segunda es la

imagen de (solamente) catorce testigos que miran a un punto que en ningún caso se muestra.

El dispositivo montado por Jarr son dos pantallas y dos cartelas. En el sentido de lectura occidental, de izquierda a derecha, nos topamos con una cartela en blanco al lado de una pantalla en blanco, seguida de una pantalla donde se proyecta la fotografía realizada por Pete Souza y, al lado, una cartela con las siluetas de los presentes en la imagen con una leyenda que los identifica.

Se podrían hacer muchas lecturas, entre ellas que la pantalla en blanco hace alusión a las imágenes que faltan, a lo que los testigos estaban viendo, a las imágenes negadas, a las que sólo unos “privilegiados”, en exclusiva, han visto a través de una pantalla. Pero además esa pantalla en blanco quiere ser la parte de detrás de la imagen de Souza, el soporte donde ésta se presenta, Jarr trabaja con la cara oculta del reverso de una imagen (diez años después).

Si a través las palabras pronunciadas en mayo de 2011 por el presidente Obama, se descubre que la imagen de aquella noche mira en el sentido rememorativo del ataque a las Torres Gemelas, a través del dispositivo de Jarr se descubre la imagen de Souza, además los reversos de las imágenes del 11S son también anversos llenos de las posibilidades existentes que inviten a pensar en todo aquello que nunca se verá.

De este modo, esta tercera imagen producida por el arte, es la puesta en valor del aspecto defectuoso de las imágenes, que no muestran, que en realidad siempre son anversos de otra imagen, que se transforma por un momento en la remota posibilidad de ser algún día faz visible, donde mirar y conocer.

No se trata de la sensación desesperante del fracaso de no ver, sino de la posibilidad activadora de reflexión y puesta en crisis, no sólo del fondo y tema de las imágenes, sino de su formalización. Y conseguir así una puesta en guardia ante los enunciados, los testimonios y la palabra del testigo.

1. Primeras conclusiones

El itinerario argumental seguido se fundamenta en algunos puntos de partida que han estado presentes durante la elaboración de la tesis, y que han funcionado desde el principio como asunciones acompañantes en el recorrido indagador. Aceptaciones que han terminado por colorearse de los distintos fondos teóricos donde las hemos introducido, y transformándose en los encuentros con los casos y los ejemplos tratados.

1.1 La condición de testigo implica dos posiciones

El esquema central de esta tesis tiene que ver con un sujeto que, habiendo estado en un conflicto bélico, realiza una imagen referida a esa vivencia y la muestra ante un espectador a modo de testimonio de lo vivido. El primer ovillo de preguntas parte de la forma verbal “habiendo estado”. Desde la aparición y desarrollo de las actuales tecnologías comunicativas el espectador ya no precisa, necesariamente, haber estado en el acontecimiento para poder afirmar el goyesco *yo lo vi*, basta con haber estado frente a una pantalla.

En todo caso, parece oportuno afirmar que un testigo es aquél que ha tenido un encuentro con un acontecimiento y que en otro tiempo elabora un testimonio a partir de su propio encuentro. Es decir, la condición de testigo se formula desde dos momentos: en el primero ve, percibe, experimenta o vive; y en el segundo, el testigo cuenta lo que vio, lo que oyó, lo que vivió.

Esta afirmación básica y general nos llevó a emprender una búsqueda de un buen número de tonalidades etimológicas que ayudasen a completar la definición de testigo. Y así, en la primera parte de esta tesis aparecieron los términos *Histôr* (sabe en tanto que ha visto), *Martus* (trata de oír y de memorizar), *Mnêmôn* (registro viviente), *Arbiter* (ve sin ser visto), *Testis* (ve, como tercero, se deja ver y las partes conocen su rol), *Auctor* (actúa en el presente como ejecutor de evocaciones del pasado), *Superstes* (portador de la memoria, sobrevive para contarlos).

Las dos posiciones, ver y contar, se enmarcan en dos contextos concretos en tiempo presente: “yo veo” y, en otro momento posterior, “yo (te) cuento (lo que vi)”. Estas dos ubicaciones del testigo se encuentran contenidas en distintos vaivenes que tienen que ver con aspectos individuales, colectivos, psicológicos, sociales

y culturales. Con estos ingredientes se puede concluir que existen tres posibles modalidades generales de testigo:

1. Testigos en la primera posición. Son testigos directos, pero que no producen relato ninguno, ni se postulan como material probatorio. Tienen una función instrumental, su papel es cuidar que el procedimiento para resolver una disputa cualquiera se dé en las condiciones acordadas. Su condición de testigo solo tiene una primera posición: verificar que todo se hizo correctamente. El acontecimiento acaba cuando el testigo lo confirma.
2. Testigos que afirman su condición de haber visto en una segunda posición, confirmando la primera. Son testigos que recuerdan lo vivido. En este caso, su cometido es lanzar hacia el futuro aquello que del pasado tienen en presente. Son testigos que asumen tal condición cuando dan el relato, enunciado éste con tiempos verbales pretéritos, y siempre dentro de procesos de testificación.
3. Testigos que en la primera posición viven una situación peligrosa, y no saben si sobrevivirán, es decir, no saben si podrán contarlo. A diferencia del caso anterior, estos testigos no vislumbran futuro en el momento que viven el acontecimiento. Y, solamente, al darse cuenta de que se sigue vivo es cuando se remonta el paso del tiempo para relatar el encuentro con la muerte. En la guerra, a diferencia de otras situaciones, el horizonte de sobrevivir está puesto en duda. El peligro es constante, y el miedo a la muerte produce situaciones límites donde el hecho de seguir vivo, de estar sobreviviendo, se manifiesta y se hace tangible. Se produce así la extraña sensación de indefensión que produce un constante estado de alerta y precaución ante la dirección del próximo proyectil o la cercanía de la siguiente explosión. En muchos de los casos que hemos visto, la segunda posición consiste en traer al presente aspectos del pasado traumático (para tener futuro).

1.2 Testimoniar consiste en una *traducción* dentro de un proceso

A partir de la búsqueda etimológica del término testigo, la pendiente indagatoria nos descendió a los procesos judiciales, donde encontramos diferentes aspectos muy fértiles en el acercamiento a los casos posteriores:

1. Disposición del testigo respecto al acontecimiento. De este modo el testigo puede ser: *antefactum*, que sabe que va a ser testigo pero aún no está en el lugar (un soldado que va a ser enviado a un campo de batalla por primera vez); *infacto*, aquel testigo que ha estado involucrado directamente en un acontecimiento (un soldado que en una futura vuelta contará su experiencia); y *postfactum*, que es aquél que, aun no estando en el acontecimiento mismo, cree poder hablar de él por tener otras experiencias parecidas (un soldado experto que después de haber estado en contienda/as habla sobre aspectos de una guerra en la que no ha estado presencialmente).
2. Cercanía o lejanía a la primera posición. Se habla pues de testigo también directo o indirecto. El primero cuenta lo que vio o escuchó, el segundo cuenta lo que vieron o escucharon otros, dicho de otra manera los testigos

indirectos tienen sus fuentes y hablan de oídas.

3. Función que se otorga al testigo en las dos posiciones. De este modo ha sido muy provechoso encontrar la diferenciación entre el testigo instrumental y el testigo probatorio. El primero deja la huella *in situ*, se podría decir que su testimonio es su presencia, los asistentes asumen que alguien puede dar fe de lo que está pasando en presente. Y en cambio el testigo probatorio está dentro de un proceso de testificación, de indagación de los hechos a aclarar. De esta forma éste último necesita un contexto, no concurre a una conversación, sino que desde un estrado (judicial, historiográfico, artístico, etc.) hace una declaración que incluso puede ser manifestar no haber visto, no haber escuchado, no saber. Son los llamados testigos inversos.

En definitiva, el acto de testificar dentro de los procesos judiciales aportó a estas investigaciones algo trascendente: la labor del testigo tiene lugar dentro de un proceso de testificación.

El objeto indagador de esta tesis es la imagen como testimonio de un acontecimiento. Y, más concretamente, cómo el acto de testificar sobre un acontecimiento se ha involucrado en los procesos, los métodos, las formas, las estrategias y todas las circunstancias específicas de las prácticas artísticas.

De esta forma, y de la mano de Foucault y la *Ley de las Mitades* (método usado en la antigüedad para reconstruir la verdad a base de fragmentos), la palabra (o la imagen) del testigo sería una “mitad” que aporta componentes descifrables y descifradores del testimonio. Es decir, consistiría en ir sumando unos testimonios con otros y con más pruebas que favorezcan el acercamiento presente a los acontecimientos ocurridos en el pasado.

En este sentido, la “traducción” artística no se presenta únicamente como un ejercicio representativo, donde la guerra sería el referente, y su función testimonial tendría que ver con una especie de fidelidad documental, de iconicidad, de tendencia a la “copia esencial” a través de una “actitud natural” (en palabras de Norman Bryson), sino que más bien la tematización de la guerra desde el ámbito del arte, impulsa la puesta en marcha de hipótesis radicales que exceden el objetivo de la copia de la realidad, y se postulan como propuestas, ensayos o ejercicios en continua reflexión, que abren campos de sentidos muy diversos.

En el centro de este trabajo de las prácticas artísticas, el testigo sacude, desde la perspectiva que dice haber visto, las formas hegemónicas compartidas.

1.3 El testigo y la práctica artística

A pesar de que el pistoletazo de salida para esta tesis fue pensar en un testigo de guerra provisto de los bártulos de pintor que trabaja en pleno campo de batalla, rápidamente las relaciones entre el testigo, la guerra y la elaboración artística multiplicó las posibilidades que se pueden resumir en cinco tipologías:

1. *El notario*. Se refiere a aquél que estando en el campo de batalla, en plena guerra, utiliza los procedimientos artísticos para realizar una imagen de lo que está viendo. Son artistas enrolados en ejércitos, enviados al frente para que hagan imágenes de lo que ven. Sus testimonios están envueltos de la

pátina de haber estado hechos en tiempo presente, en el mismo momento que ocurría. El artista toma nota, levanta acta. Ante las imágenes del notario hormiguea la afirmación: “yo lo estoy viendo”. Los testimonios del notario son un depósito, no sólo de la imagen representada, sino que son un objeto lleno de polvo del frente. Son imágenes suspendidas, detenidas en el tiempo. Es una imagen que contiene una promesa, de poder volver a estar delante de aquel testimonio sacado de las mismas fauces del horror. La imagen contiene huellas, marcas y rastros del viaje realizado, tiene las marcas de la intemperie, de las inclemencias. La imagen trabajada desde los procedimientos tradicionales proyecta su elaboración lenta, tan distinta a los tiempos de la caída de las bombas y los disparos que ofrece su continua realización. La imagen de la guerra nunca está acabada. En muchas ocasiones estos testimonios de guerra remiten a la tradición de la pintura de guerra. El notario es un sujeto que trabaja, desde *leyes* aprendidas, imágenes urgentes ante la posibilidad de perder la vida.

2. *El investigador*. En este caso, se trata de un testigo que trabaja con la “palabra del testigo”. Habla en tercera persona, su afirmación sería: lo vio, lo vieron. El investigador hace hablar a los testigos oculares, que se convierte en material de trabajo. Estos artistas trabajan con lo que le han contado, realiza la imagen “de oídas”. Su intención es hacer emerger los relatos callados. En esta tesis nos hemos topado con dos tipos de estos testigos: por un lado, aquellos que reciben un encargo; y por otro lado, los que se encomiendan a un itinerario indagador en busca de respuestas. De este modo el testigo indagador formaliza nuevas formas de mirar que quedaron ocultas por distintas circunstancias. El artista ha tenido que aprender a entrevistar, a extraer de los testigos los relatos de sus experiencias pasadas. De este modo cada testigo entrevistado ofrece una nueva vista, un nuevo viraje que pone en entredicho lo conocido.
3. *El espectador*. Este testigo está delante de una pantalla que le ofrece la guerra, pero a la vez le protege de ella. Se trata de un espectador que mezcla la aflicción de ver el horror, con la tranquilidad ante la agresión física. Es un testigo de imágenes y con ellas trabaja. Ante una pantalla que ofrece asépticamente el mundo en *live streaming*, el acontecimiento llega sin intermediarios. El testigo ve en primera persona unos hechos que se dan como imágenes, al resguardo de ser dañado el testigo está “ante el dolor de los demás”, que escribiría Sunsan Sontag. Esta distancia propicia la reflexión que varía desde el contenido de las imágenes, pasando por el propio canal o dispositivo de muestra, hasta la propia reacción del espectador.
4. *El testigo*. Este cuarto caso trata de aquél que recuerda su paso por la guerra, “yo lo vi” escribía Goya en una imagen sobre los hechos bélicos en Madrid de la primera década del siglo XIX. El testigo entra dentro de la sala de exposiciones para dar su testimonio. El testigo es un porteador de recuerdos que han sido modificados y transformados por las circunstancias de la captura, la demora temporal y por el roce con otros testigos y otros testimonios. Las imágenes son transformadoras y transformistas. El testigo que recuerda se presenta como una oportunidad de poner en cuestión

los relatos aceptados.

5. *El gestor*. Esta última tipología trata sobre aquél que trabaja con elementos, gestos, huellas, relatos, textos o imágenes de la guerra pero sus intereses no es trabajar o denunciar o protestar o documentar ninguna guerra concreta, ni siquiera trata la guerra en términos abstractos, sino que su propósito está en el análisis del propio lenguaje como herramienta que hace de molde para tratar de cuajar la realidad en formas manejables.

2. Verificación de las cuatro hipótesis

1ª HIPÓTESIS: El testigo de un contexto bélico trata de elaborar su testimonio bajo unas "leyes" aprendidas: las de la representación.

Son cuatro escaramuzas o incursiones temporales las tratadas en esta tesis, dos en los precedentes y dos en la parte de los testimonios. Éstas han sido las siguientes: 1) desde la guerra de Crimea y coincidente con los primeros años de desarrollo de la técnica fotográfica; 2) el tiempo de entreguerras en la primera mitad del siglo XX; 3) a partir del juicio de Adolf Eichmann a principio de los años sesenta; y 4) primera década del s. XXI. En todas ellas el nudo procedimental-discursivo de las representaciones tienen estrecha relación con cada momento y localización particular. No se presenta del mismo modo la problemática representativa en los diarios ilustrados de la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX, que en los vídeos realizados con teléfonos móviles subidos la red durante la Primavera Árabe de 2008.

De esta forma hemos tratado distintos grupos que tienen que ver con su posición (cronológica y geográfica) respecto al acontecimiento en un determinado lugar:

1. Testigos que asisten a una guerra fuera de su contexto natal. Por ejemplo, estadounidenses enviados a Afganistán, ingleses en la península de Crimea o canadienses en Flandes. En este caso, los artistas trabajan con lo aprendido en sus países de origen. Utilizan procedimientos, recursos estilísticos y recurren a modelos adquiridos en sus propios contextos. Estos artistas realizan sus imágenes (dan su testimonio) dentro de los parámetros que ya llevaban consigo. Viajan a las zonas de conflicto cargados de conocimientos respecto a cuestiones de la representación. El nuevo suelo que pisan, entendido como lugar cultural con sus propias reglas, no aportan nuevos parámetros representativos. Un caso evidente de este modelo son los trabajos incluidos en el portafolio *War is trauma* de 2010, donde todas las imágenes que aparecen están resueltas desde las formas, las lógicas y la óptica estadounidense, a pesar de que los artistas participantes son soldados y civiles que han vivido su experiencia en zonas con diferentes regímenes culturales al que corresponde en su lugar de origen.
2. Testigos que trabajan con imágenes de una guerra lejana que le llegan a través de los medios de comunicación de masas y las redes. En este caso,

aún es más fácil de ver cómo el trabajo está influido por los medios de producción, circulación y análisis culturales de la zona desde donde se trabaja, ya que en muchos de los casos no se trabaja con la guerra misma, sino cómo lo bélico llega en forma de relatos audiovisuales. Por lo tanto ya no se trata de ver qué parámetros interpretativos conlleva su puesta en práctica, sino que la intención es ponerlos en duda, como elementos hegemónicos discursivos del país donde se *dan a ver*.

3. Testigos envueltos en una situación bélica en su lugar de residencia. Ante el desmoronamiento de todo lo que les rodea, los recursos usados son, como no puede ser de otra manera, los aprendidos. En esta tipología la experiencia límite de la guerra se da, en tiempo y lugar, solapada a la transmisión y funcionamiento de unos discursos artísticos concretos. En este caso el artista trabaja desde su propia cotidianidad rota y traumática.

La guerra es un contexto donde las leyes de convivencia y justicia quedan muy raquíticas, de hecho, desaparecen. El testigo de guerra que se propone elaborar una imagen de lo que sucede, o de lo que ha sucedido, siempre recurre a su propio aprendizaje. Es decir, un soldado norteamericano que realice una imagen en el Irak de 2003, no recurrirá a los procedimientos representativos usados por esa comunidad en ese momento, sino que usará los aprendidos. De este modo la puesta en práctica de la elaboración representativa es una especie de consumación *colonizante* de las tensiones propuestas sobre el soporte que muestra el testigo.

2ª HIPÓTESIS: La imagen (el testimonio) que resulta de la acción del testigo consiste en una relación, donde intervienen aspectos psicológicos, culturales y coyunturales. En este sentido, la incapacidad de la representación por retener y presentar la experiencia que vive o vivió, no es un aspecto negativo de ésta, sino que justamente es la propiedad que le da validez y eficacia.

La guerra es una situación límite donde se han desdibujado todas las relaciones básicas sumiendo, en una profunda incertidumbre, todos los vínculos de uno mismo con el mundo. El cuerpo, la percepción, el prójimo, las distancias, el temor, en definitiva todos los cimientos donde sujetarse han saltado por lo aires. En el centro de la hecatombe los testigos elaboran imágenes. Estos testimonios, conformados desde los mecanismos de las visualidades, están empapados de inquietud, de tristeza y de fatalidad, y en su superficie apenas se puede conocer alguna cosa bajo las sombras, las heridas y las injusticias.

Hemos sostenido que la acción de representar un acontecimiento viene definida por el aporte de las formas que la acogen, pero también, e inevitablemente, se explica en las insuficiencias derivadas de dicho molde representativo. Esta afirmación ha encontrado concomitancia en el hecho de que, no sólo ha quedado refrendada, sino que casi al pie de la letra se le puede aplicar las formas del testimonio, a pesar de las particularidades que espolvorean la especificidad de las imágenes y aún más, las de las obras de arte. Al fin al cabo, el testimonio entendido como una forma verbal de contar un acontecimiento se formula siempre como una versión que deja cosas fuera y añade cosas dentro. El testimonio es una construcción, y en su elaboración no siempre es un proceso acumulativo, sino que también puede resultar sustractivo, no obstante y en todo caso, siempre se trata de un proceso

altamente cambiante.

La enorme cantidad de elementos contaminantes que anudan el testimonio con el acontecimiento pasado al cual se refiere, dan a lo contado una naturaleza escurridiza y cambiante bajo múltiples condiciones. Tres son los agentes que intervienen en la labor de construcción del testimonio y que multiplica sus posibilidades: el testigo, el escuchante del testimonio y el proceso de la declaración (testificación o exposición). Cada uno de estos agentes son a su vez tremendamente alterables e implican a una multitud de factores.

El nudo de relaciones diversas exceden la mera intencionalidad representativa. En este sentido el encuentro del espectador con la imagen de un acontecimiento bélico resulta una relación que no tiene por qué conllevar unos resultados en el ámbito de la “réplica”. Es decir, que la imagen no sea sencillamente una incitación a ver lo que el otro vio, sino que lo que aparentemente se plantea, impulsado por la energía testimonial, es la puesta en marcha de una relación crítica, que ensaya sobre las problemáticas de los contenidos y continentes de los mecanismos de construcción, circulación y consenso de las narrativas sobre acontecimientos bélicos.

De este modo, se plantean dos niveles de relaciones, a su vez, coetáneas entre ellas:

1. La puesta en marcha del encuentro entre el oyente (espectador) y la palabra del testigo en un determinado momento y lugar.
2. Las relaciones con las que acarrea cada uno (testigo y oyente) en dicho encuentro (proceso de testificación).

De este modo, el testimonio forma un vórtice donde se dan multitud de parámetros (causales, formales, interpretativos, etc.), donde las lecturas múltiples y las circunstancias de todo tipo se amplifican al tratar los asuntos de la guerra.

El testimonio es un relato “con aval”, se suele usar la expresión: “lo que cuento es de primera mano”. No obstante en su garantía está contenida su fragilidad. El testimonio pone de relieve la penuria de la propia construcción. Desde los inicios en los procesos de búsqueda de la verdad, el testimonio se conformaba con la unión de distintos elementos urdidos a favor y en contra del relato “verdadero”, con elementos amplificadores y *disminuyentes*, con dosis de maleabilidad e inventiva.

Los inestables pasos sobre el movedizo suelo de las imágenes, no han tenido la intención de despejar los sobrantes, ni la de aportar las faltas, sino ha sido válido para señalar y poner en valor el carácter defectuoso de ellas, siempre llenas de salidas y entradas engañosas, inventadas, cerradas, oscuras, cegadoras, azarosas, aprendidas e inmiscuidas unas con otras.

Pero, a pesar de todo, las imágenes resultan idóneas para la continua reconstrucción de los hechos pasados. A partir de las lagunas propias de resultados traducidos, la hipótesis es atender a las ligazones, aparentemente invisibles, utilizadas en el proceso de conformación del testimonio y de su muestra “ante los ojos” del otro, con la perspectiva de encontrar desatendidos recovecos de material narrativo (de los tiempos de la guerra).

3ª HIPÓTESIS: A partir de los modos descriptivos de la organización verbal y acoplando sus usos y sus estrategias en los modos de organización visual, la descripción es un procedimiento frecuentemente usado por los testigos para, de modo “creíble”, poner ante los ojos de otro lo que vieron con los suyos propios.

La guerra es inconmensurable respecto a las formas lingüísticas que apenas soportan atisbos de ésta. La guerra es inabarcable, y la producción de imágenes sólo condensan momentos enclenques que, a pesar de sus penurias, son altamente valiosos.

Como hemos planteado en esta tesis, la guerra pasada se presenta a los ojos de la *re-visión* como un paisaje anublado (véase el punto 2.4 de la Segunda Parte de esta tesis), donde la visibilidad es muy reducida, pero donde la niebla se presenta como un palimpsesto donde elaborar itinerarios con, y desde, las señales tenues que proporcionan los testimonios que hablan de un lugar lejano y de personas desconocidas que se ocultan tras la espesura de la niebla. Por esta razón, el acercamiento debe conllevar un ejercicio de atención.

La hipótesis a verificar partía de ubicar el acto de componer enunciaciones a partir de los destellos del pasado en las formas, métodos y usos de la descripción. El método descriptivo trata de presentar las cosas con claridad y, precisamente, esta característica (la claridad) tiene que ver con las cosas de la visión. Así, las imágenes presentadas como testimonio condensan formas, gestos, huellas y palabras. Son una suspensión temporal, como un instante que empezara y acabara con tres puntos suspensivos.

A pesar de que la verdad total sea inaccesible, el conocimiento del pasado está en continuo progreso. En este sentido, con la descripción ensayamos un continuo, infatigable y revisable método de acercarnos a los acontecimientos pasados. Nunca la intención es la de un método totalizador. Por consiguiente, las imágenes no consisten en dispositivos que traten de narrar lo ocurrido en su universalidad, sino en un ejercicio parcial de describir lo indescriptible y de contar lo incontable.

La metáfora de la niebla, como aquello que nos permite salir a la calle protegidos ante las amenazas de los francotiradores (como en la película de Angelopoulos), sirvió para encontrar un lugar de reflexión. La niebla permite la parada, la detención ante lo que ocurre, y desde esa posición estática consiste en describir lo poco que se ve y se escucha.

Las imágenes vinculadas a un acontecimiento vienen *energizadas* de carga documental, pero también de la posición singular de un testigo. Estos dos aspectos confluyen en el valor de quien afirma haber visto, aunque no sea todo. Esta parcialidad está cercana a los métodos descriptivos. El acontecimiento (que no volverá) convertido en imagen se deshilacha en un trenza entre la narración de los hechos y la descripción de escena vista, entre la explicación de las causas, las consecuencias y las pruebas de lo que se cuenta. En esta relación la imagen pertenecería al ámbito de lo probatorio, con todo un despliegue de detalles que anclen el relato, lo hagan verosímil. En este sentido, el aspecto dominante en dichos testimonios es el de la descripción.

En el decurso del relato del acontecimiento, el testigo se detiene y detalla lo que ve. Indiferente a que los hechos continúan, y situado en el interior de una

suerte de cámara oscura, el testigo observa la imagen proyectada que proviene del exterior luminoso. El acontecimiento ocurrido entra por un estenopo hecho en la niebla por la acción de un testigo y por su testimonio. El agujero deja entrar un único rayo de luz que conquista, de formas y colores del pasado, las sombras profundas del entendimiento presente. La estancia en penumbra de la cámara oscura sería el momento de la testificación, donde se ofrece el recuerdo, la ilusión, el fragmento suspendido, la traducción verbal, la aparición, la conformación visual, en definitiva, la descripción de una vista (raramente la descripción se encuentra desamparada, es más común que ésta esté abrazada al proceder de los usos narrativos. Más bien, se puede afirmar que en un momento dado los aspectos descriptivos pueden ser dominantes frente a los narrativos).

La niebla envuelve al acontecimiento. Pero esta niebla, además de su naturaleza cubriente, está formada por multitud de capas desvirtuadoras, una sobre otra, como una celosía de múltiples filtros (la guerra genera todo tipo de procesos transformadores que influyen insalvablemente en los relatos, empezando porque el testigo está herido). De este modo la imagen proyectada (el testimonio del testigo) nunca es “puro”, el rayo de luz proveniente del pasado está, en esencia, desvirtuado.

Aun así, sobre la pantalla de proyección se *re*-velan los detalles, los pormenores, las puntualizaciones dispuestas sobre el dispositivo de muestra. Desde los procedimientos y las formas descriptivas, los detalles se componen simultáneamente como en una condensación estática; el testigo intenta transmitir la escena pasada que él mismo vio. En el proceso de testificación, el testigo trata de “hacer la imagen”, en tiempo presente, de otro presente. Es un tiempo concomitante: presente sobre presente.

La descripción actúa como una yuxtaposición de elementos. El espectador de la imagen (el testigo en su elaboración y el espectador presente en el proceso de testificación) recorre cada parte, en un ejercicio de lectura que trata de construir un relato desde la superficie del testimonio que, en este caso, “tiene forma”. Sobre la superficie de la imagen hormiguean las palabras y, en este sentido, hemos propuesto dos ámbitos importantes del proceso de condensación y de la posterior lectura:

1. La relación texto / imagen: la écfrasis y la hipotiposis. Un ámbito que tiene ver con aspectos retóricos que se ponen en funcionamiento al tratar de transformar en códigos lingüísticos un acontecimiento. La écfrasis es la representación de una representación, es decir, consiste en el acto de describir con palabras una imagen y ponerlas ante el “ojo metal” del oyente. En cambio la ejercitación de la hipotiposis se entiende como una detallada descripción con palabras de una escena, tan viva que parece como si se estuviera viendo. En definitiva, es un proceso de transformación o de traducción que tiene sentido porque nunca llega a completarse: parece como si lo viera, pero solo parece; es una apariencia y en eso consiste el intrínquilis. Se trata de mirar las imágenes que sobrevivieron al horror de la guerra. Imágenes que se deshilachan en palabras insuficientes. Al contrario del *continuum* de la narración, estas palabras anhelan una parada, la descripción consiste en un acto dejar en suspenso. Y de esta forma, las palabras se posan delante de la imagen llenándola de relatos e itinerarios

posibles. Palabras que cubren la imagen a modo de gesto iconoclasta, como recordándonos la imposibilidad de hacer una imagen de lo inimaginable.

2. La composición formal de la imagen (testimonio): la parataxis y la hipotaxis. Un ámbito que tiene que ver con aspectos sintácticos. Tomado de la organización verbal, la composición es una operación de síntesis donde pueden operar aspectos paratácticos que modelan la descripción sin nexos, obviando las relaciones y los distintos niveles, presentando el testimonio como una construcción plana, sin visibles uniones, una cosa puesta al lado de otra. Y por otro lado, puede darse una operación de hipotaxis, donde sí predominan los nudos que evidencian la jerarquía entre las partes. En cualquier caso, la composición entraña un ritmo, y éste poco tiene que ver con una suerte de equilibrio formal entre las partes, donde lo importante no sería la estabilización de un juego de contrapesos de colores y formas, sino que más bien, la compleja finalidad armónica está involucrada en un conjunto de decisiones entretejidas en aspectos culturales de una determinada sociedad en un momento concreto. La composición tiene vinculaciones que se asocian a una invitación doble: por un lado plantear un paseo alrededor de los elementos mostrados; y por otro lado, las estructuras compositivas son la elección de unas partes en detrimento de otras. De lo que se deriva que las decisiones en el momento de componer una imagen conforman la toma de una posición. Un punto de vista y un escorzo que tiene que ver con asuntos del entorno de la propaganda, la ideología, las narraciones hegemónicas, las rememoraciones o la resistencia frente al olvido, por ejemplo.

4ª HIPÓTESIS: El testimonio de la guerra es una señal que trata de fortalecer la eventualidad de la existencia propia, a pesar del trance o estado próximo a la muerte. El testigo de hechos bélicos aporta la demostración de un estado propio, aún viviente, frente a la cercanía de la muerte. El testigo de guerra tira el ancla en mitad de un mar de moribundos para poder fijar su presencia. El testimonio elaborado desde una situación bélica es un acto reflejo, que persigue hacer visible una señal ante la inminente desaparición del mundo conocido, y la aniquilación de testigo.

“Una persona que dibuja mientras, próximo a él, caen obuses que amenazan por destruir su escondite”, ésta fue la primera idea que impulsó esta tesis. Es decir, prácticas artísticas llevadas a cabo en pleno campo de batalla. Se trataba de la búsqueda de testigos de guerra que dibujan, pintan, hacen fotos o graban, mientras la situación catastrófica pone en peligro su propia vida.

Pero la indagación sobre el término testigo y sus usos amplió el abanico de posibilidades de éste. En la actualidad un testigo que afirma *yo lo vi*, no tiene la necesidad de haber estado en el campo de batalla. Los nuevos canales de intercambio de datos hace posible estar en una escena bélica en directo desde el salón de casa. La capacidad de registrar, de hacer circular y de visualizar imágenes han multiplicado las formas de conocer lo ocurrido en un contexto de guerra. En este sentido, esta cuarta hipótesis únicamente es aplicable a aquellos que no sólo vieron sino que estuvieron, que sintieron el temor a la posibilidad real de no sobrevivir.

Siempre que se miran esas imágenes que se hacen en el campo de batalla, parecieran como si éstas se abriesen en canal para ofrecer el testimonio de quién estuvo allí. Detrás de la imagen se supone a alguien haciéndola. En las pinturas resulta muy evidente, sobre la capa ya seca se podría descubrir rastros de polvo, humo, sudor, pólvora, sangre, lágrimas u otras evidencias de haber sido realizadas en una situación beligerante. Pero también, en las imágenes realizadas mecánicamente se puede intuir la presencia de quién apretó el disparador, a través del desenfoque, del des-encuadre, de la mala calidad de la imagen provocada por los nervios y la inquietud de quien está en peligro. Imágenes, que no sólo muestran una escena sobre una tela o un papel sino que hablan de un momento, una temperatura o una luz, como aquélla que quemó el rollo de película fotosensible que Adam Broomberg y Oliver Chanarin desvelaron exponiéndola a la claridad solar en su incursión en Afganistán en 2008.

Se trata de pensar el testimonio como una declaración desafiante ante la inminente pérdida de la vida. Un intento de proyectar hacia el futuro el presente incierto. En los campos de concentración y de exterminio de la Segunda Guerra Mundial hubo muchos casos de imágenes realizadas con una brizna de carbón sobre un trozo de papel, dibujos que fueron encontrados después de la liberación de los campos, a modo de mensaje en una botella. Dibujos realizados como testimonio de estar vivo todavía y con la esperanza de ser dibujos sobrevivientes. Ante lo perecedero de la carne humana, la promesa de eternidad de la imagen que contienen el gesto de quien lo vivió. Una experiencia anclada a la vida. Una imagen que incluye la presencia del testigo que, ante el miedo, dibuja.

El testigo que realiza estas imágenes, las elabora mientras ve morir a aquellos otros testigos que ya no pueden testimoniar. Ante la visión del próximo muerto y la incertidumbre ante el futuro propio, se propicia la necesidad de dejar constancia del trance. Primo Levi nos contaba cómo dentro del campo, donde estuvo confinado durante la Segunda Guerra Mundial, se referían con el término “muselmann” a aquellos que, aun estado vivos todavía, ya no hablaban ni veían ni sentían nada. Sin capacidad de retener nada, a estos no-testigos sólo les quedaba la posibilidad de que otros hablasen de ellos desde el borde del abismo. Estos testigos, que aún conservaban las fuerzas necesarias para dibujar, se encontraban en una posición subrepticia. Desde allí, a escondidas y clandestinamente, enviaban una señal, una baliza, una huella, una forma, unas palabras “*luciérnagas*” como escribía Didi-Huberman. Desde una realidad sin horizonte, que Levi lo definiría como ese lugar donde “*nunca se dice mañana por la mañana*”, sólo queda hundir un trozo de carbón en un papel con la intención de dejar el surco de que alguien pasó por allí, realmente.

Soñar con dar testimonio, con poder contar lo que se está viviendo, es soñar con la posibilidad de seguir vivo. La promesa de la supervivencia se cicatriza en los objetos que contienen memoria. En este sentido, un dibujo o una pintura, incluso una fotografía, son trabajos ordenados y racionales que, en los casos tratados, se elaboran dentro de procesos desordenados e irracionales. El testigo con una mezcla entre la necesidad de documentar (por si acaso alguien lo ve y actúa) y la angustia de contemplar la desaparición de las formas del mundo, toma las leyes conocidas del lenguaje para señalar su presencia. Soñar con las secuelas, con

las consecuencias, con el recuerdo dañino, pero soñar al fin al cabo. Anhelar que alguien, en otro momento, vea las imágenes e intuya que éstas contienen una ausencia, la suya. De alguna manera pretender que en el futuro se haga presente una pérdida a través del testimonio. El signo de un hueco del que ya no está, pero que dejó constancia de que un día sí estuvo. Provocar la aparición de aquello que ya no se puede recuperar: la vida perdida. Imágenes que ya no parecen proclamar aquel resguardo goyesco del *yo lo vi* sino que, más bien, en esta ocasión sangra el eco de un pretérito “ahora estoy vivo”.

3. Comparación de los casos

Fundamentalmente durante toda la tesis, los casos analizados abarcan tres grupos insertados en tres períodos:

1. 1853-1945 Representaciones de la guerra realizadas *in situ* (estos casos forman parte de los precedentes de esta tesis).
2. 1961-2000 La propagación del testimonio.
3. 2001-2011 La omnipresencia del testigo.

Por supuesto que estas fechas no actúan como paréntesis aislantes, que provocan un corte limpio que nos lleva desde unos paradigmas a otros, haciendo de éstos compartimentos estancos, sino que simplemente tienen una intencionalidad orientativa que tratan de situar cómo las imágenes que proporcionaban los distintos testigos pasaron de *ilustrar* la guerra a finales del siglo XIX, a *ser usadas* por distintos intereses en la primera mitad del siglo XX, hasta configurarse como artillugios que persiguen *afectar* a finales del siglo XX y comienzos del XXI.

3.1 Precedentes: representaciones de la guerra realizadas *in situ*

El inicio del marco temporal para la elección de los casos que incluye y analiza esta tesis, se sitúa en una serie de conflictos bélicos que coincide con los primeros pasos de la fotografía, empezando por la guerra de Crimea en los primeros años de la década de los cincuenta del siglo XIX. La existencia, aún rudimentaria, de mecanismos para la reproducción mecánica de imágenes, señaló el inicio del marco histórico al que hemos atendido para pensar en aquel sujeto que va a la guerra y elabora, en forma de imagen, un testimonio. En este momento, las redacciones de las publicaciones ilustradas enviaban fotógrafos, periodistas y dibujantes en busca de noticias a zonas en conflicto como la península de Crimea, y un poco más tarde el norte de África o América del Norte.

Al otro lado del marco temporal hemos situado la Segunda Guerra Mundial. La guerra había dejado de darse como el encuentro de dos ejércitos en un lugar destinado para el enfrentamiento, sino que la guerra se daba también en las calles de ciudades y los pueblos, sobre la población civil. Además de la lucha del cuerpo a cuerpo, la guerra consistía en aviones lanzando bombas incendiarias sobre las ciudades, pueblos y barrios enteros eran convertidos en lugares de confinamiento,

violencia y hambruna, se realizaron construcciones para retener y matar en masa a las personas, etc. En un siglo, desde la guerra de Crimea de 1853 hasta la capitulación de la Alemania nazi, la guerra se había transformado enormemente. Por esta razón las conclusiones que sacamos de estos precedentes son apenas algunas líneas de trabajo que nos han servido para encontrar aspectos que hemos aplicado comparativamente a los casos de las otras dos escaramuzas temporales que incluye esta tesis.

La labor de documentar lo que ocurre

Durante el siglo XIX historiadores como Jules Michelet proponían la necesidad de buscar a los testigos cotidianos, a aquéllos que siempre se dejaban fuera de los relatos de los acontecimientos. Recuperar a aquéllos que, en principio, no estaban autorizados para contar lo sucedido. Pero a finales del siglo también se pueden encontrar casos de otros historiadores, como por ejemplo Fustel de Coulanges, que su propuesta era fijarse en los documentos escritos. En el mismo sentido también Charles-Victor Langlois proponía que la historia se debía trabajar a partir de documentos, porque según él mismo afirmaba la historia se escribe con abundantes pequeños acontecimientos, pero un pequeño acontecimiento no es historia. En el cambio de siglo la sociología se dirigía a argumentar que la voz del testigo se compone colectivamente (Durkheim). La intermitencia en sus apariciones y sus ausencias siempre tenían que ver con la recolección de materiales documentales idóneos que sirvieran para escribir la historia. El testigo tenía, pues, una función documental.

Los llamados “special artists” del siglo XIX eran testigos oculares del acontecimiento. Su labor era contrastar en primera persona lo que sucedía y hacer una imagen sobre ello, realizar un documento. El propósito era acompañar la noticia con una imagen realizada en pleno frente de batalla, eran notarios, debían levantar acta de los hechos. De hecho, el mismo dibujante podía trabajar en los dos bandos enfrentados, circunstancia que nos lleva a pensar la poca intencionalidad sectaria que tenían las imágenes elaboradas.

En el tiempo de entreguerras, Benedetto Croce sostenía que hay tantas historias como puntos de vista, y que las lagunas de la reconstrucción de un acontecimiento se rellenan con aspectos que tienen que ver con las subjetividades. A finales de la década de los años veinte del siglo pasado, los historiadores Lucien Febvre y Marc Bloch sostienen que el pasado es siempre indirecto. Teniendo en cuenta en el momento post y pre bélico que vivían, estos historiadores eran conscientes de que los testigos puede mentir, o simplemente no estar capacitados para dar testimonio (como puede pasar en una situación traumática). A pesar de ello el historiador debe hacerles hablar y esforzarse en entenderlos.

Durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, las circunstancias que llevaban a la elaboración de imágenes de la guerra varió respecto a las producidas en el siglo XIX. En este momento se dan los llamados “programas de arte de guerra”, donde las estancias militares de cada uno de los ejércitos promocionaban grupos de hombres y mujeres para que fueran al frente, cargados con materiales propios de las prácticas pictóricas, y así realizar pinturas que más tarde se expondrían en

los museos militares de los países de origen. Es decir, la intencionalidad cambia cualitativamente con respecto a los “special artists”. En este caso la intención no era la de documentar (que por otra parte los avances en fotografía y cine habían desplazado hacia ellos esta cuestión), sino que se trataba de elaborar una serie de pinturas y dibujos que se pudieran presentar a una la sociedad civil que esperaba inquieta a que sus familiares volvieran del frente.

En caso de las Guerras Mundiales los testigos enviados a pintar escenas bélicas lo hacen apostados en cada uno de los dos bandos contendientes. Es un testigo protegido y escoltado que trata de elaborar sus imágenes teniendo en cuenta aspectos funcionales que sus imágenes tendrán en sus propias filas, propósitos que van desde la transmisión de ánimos a las tropas, hasta la presentación del enemigo como alguien despiadado. El testigo ya no es único, y las visiones del acontecimiento bélico representado tampoco. Cada uno de ellos trabaja pensando en sus propios espectadores potenciales, por lo tanto, el mismo acontecimiento será visto de distinto modo según el flanco desde donde se mire.

El espectro temporal de los precedentes de esta tesis es prácticamente de un siglo, un tiempo demasiado largo para concretar unos parámetros ajustados de cómo se elaboraban las imágenes de la guerra en ese momento. Además, durante este largo tiempo, se produce la aparición y el desarrollo de la fotografía y el cine, y por lo tanto, las transformaciones son enormes en cuanto a la imagen y su capacidad representativa.

De este modo, los precedentes están divididos en dos partes: por un lado, se trata la segunda mitad del siglo XIX; y por otro lado, el tiempo entre las dos guerras mundiales. Por esta razón, resulta imprescindible tener en cuenta que éstos son dos períodos diferentes, y por consiguiente, hay aspectos distintos que tienen que ver, entre otras cosas, con las nuevas formas de conocimiento a través de las imágenes.

Los pintores que trabajaron en las guerras del siglo XIX (Marià Fortuny, William Simpson o Alfred Waud, por ejemplo) iban a los lugares de conflicto cargados, no sólo de los bártulos para pintar, sino también con la idea de cómo debían hacerlo. Las escenas que pintaban tenían una tradición que conocían.

A modo de bosquejo, usaban unos trazos rápidos y eficaces, a los cuales se le añadían detalles en los momentos de tregua y detención de las hostilidades. Estos artistas trabajaban con soluciones plásticas conocidas como por ejemplo: el uso del difuminado para el humo, o trazos decisivos en las siluetas, o incluso, una decisiva aguada para recortar el fondo. Todos ellos recursos plásticos aprendidos con anterioridad, y que llevaban en sus mochilas.

Una vez allí, el trabajo consistía en elaborar unas imágenes explicativas de cómo se estaban produciendo los acontecimientos. Había interés en cómo se colocaban sobre el terreno los dos ejércitos, cuál era el aspecto general de la visión que se tenía delante. Es decir, se trataba de enviar lo que en ese momento se estaba presenciando. La publicación de la noticia iba acompañada de una imagen realizada *in situ*. En este caso las imágenes no son consecuencias de estar allí, ya que estos pintores sabían que iban a hacer un trabajo y no a guerrear (ni siquiera a tomar partido por un bando). Sí podemos decir que la obtención de estas imágenes era el objetivo de este trabajo asalariado de los llamados *special artists*.

De este modo, estas imágenes difieren de las realizadas en la primera mitad del siglo XX. Los pintores enviados a la guerra buscaban no únicamente documentar, sino también un “motivo” para la práctica pictórica. Como vimos en los precedentes de esta tesis los programas de guerra promocionaban a pintores en el frente, con la intención de conseguir colecciones de obras realizadas en plena situación límite. Generalmente, para estos pintores y dibujantes, la guerra era un tema. En el frente se pintaban retratos, escenas de campaña, explosiones, combates, momentos de descanso, etc. Debido a que estas pinturas eran elaboradas a partir de un encargo, el pintor sabía que dichas imágenes tendrían un destino en las paredes de alguna institución museística. Al contrario que las imágenes con carácter documental (ilustraciones que acompañaban las noticias) de los “special artists” del s. XIX, estos artistas pintaban con el horizonte patrimonial que les había llevado hasta el lugar de conflicto. Las imágenes que se realizaban solían describir instantes de los hechos bélicos propios de la época: aviones de combate, tanques, caídas de obuses, barcos o submarinos. La guerra estaba envuelta en relatos y pinturas, pero también en fotografías y grabaciones cinematográficas, que terminaron por impregnar los modos de conocer la guerra y de pintarla.

En estas escaramuzas temporales iniciales de los precedentes, se ha incluido un acercamiento (siempre insuficiente; en este caso se ha tenido precaución para evitar que invadiera toda la tesis) a los dibujos que se recuperaron de los campos de concentración y exterminio nazi. Son dibujos raquíticos, que apenas muestran escenas de cuerpos deshechos, en los huesos, amontonados, con agujeros negros en lugar de ojos, dibujos como una anémica prueba de lo que ocurrió dentro de las alambradas, testimonios que contienen toda la “fuerza” de haber sido realizado con las últimas bocanadas de aire de un testigo ocular.

El testimonio: herramienta documental

Teniendo en cuenta la extensión de los precedentes de esta tesis, las elaboraciones de pinturas como testimonios de la presencia en primera persona en un conflicto, se puede dividir en tres grandes grupos:

1. Pinturas para acompañar la noticia. La intención era obtener imágenes que acompañasen el cuerpo de la noticia. Pero las cámaras de aquella época aún eran muy lentas y precisaban estar fijas, además el material era muy pesado y los editores de las principales cabeceras mandaron pintores, de dedos rápidos, a esbozar escenas del campo de batalla. A deferencia de aquellas primeras fotografías, las pinturas y los dibujos que se realizaban en el campo de batalla tenían algunas importantes características:
 - La condensación de tiempos y espacios. La imagen realizada manualmente no estaba atada a un lugar concreto. Se podía improvisar construcciones, relieves y detalles topográficos, con el fin de corregir la composición. También la imagen podía estar conformada con distintos momentos de los enfrentamientos. De este modo, en las imágenes se anotaba la fecha y el lugar donde había ocurrido el hecho, con la intención de persuadir de su fiabilidad y verosimilitud.

- Propósito de actualidad. Solían tardar algunos días, incluso algunas semanas en ser publicadas y, a pesar del desfase temporal, estas imágenes eran presentadas como acontecimientos de actualidad.
 - Dramatización. Se trata de conseguir la imagen apropiada. Se precisaban imágenes para una revista ilustrada, es decir, las imágenes debían tener interés y atractivo. Las dificultades técnicas de la fotografía (distancia de foco correcta, momento de disparo justo y velocidad de obturador adecuada, entre otras), necesarias para tomar una “ideal” imagen eran superadas con el uso de los medios tradicionales. Éstos podían añadir unos elementos y quitar otros. Transformar cualquier escena en un momento de máxima acción, con tierra salpicando, disparos, heridos en el momento de caerse al suelo. Mediante el dibujo y la pintura se podía hacer de cualquier imagen un momento atractivo para los posibles lectores y suscriptores.
 - Vivacidad y definición. Debido a los largos tiempos de exposición, las imágenes realizadas en los momentos de acción quedaban desenfocadas y desleídas. Con los medios manuales cualquiera de estas “deficiencias” de la imagen era una elección, usándose para destacar unas partes sobre otras.
2. Pinturas dentro de programas de arte de guerra. Las pinturas eran expuestas en museos e instituciones con la intención de mostrar, desde los filtros de las instituciones artísticas, lo que ocurría en el frente.
 3. Pinturas como rastro orgánico de lo que se perdió. Dibujos realizados a las puertas de la muerte con las pocas fuerzas que otorgan una situación excesiva como es la guerra y sus circunstancias.

3.2 1961-2000 La propagación del testimonio

En el libro *Idea de historia* de Robin George Collingwood, publicada a modo de obra póstuma en 1946, el autor nos acerca a una historia constituida como un agregado de distintas percepciones. De esta forma el investigador debe hacer un trabajo de búsqueda y encuentro personal con los testigos oculares que vivieron en primera persona el acontecimiento. Dicho encuentro, entre el historiador y los testigos, propicia la recuperación de los recuerdos olvidados y ocultos por la demora, por el paso del tiempo. Estas entrevistas resultan una herramienta clarividente en el esfuerzo por remontar el pasado.

Un año después, en 1947, se inicia con la publicación del libro-testimonio de Primo Levi, *Si esto es un hombre*, la llamada “literatura concentracionaria”, donde el autor cuenta su paso por el campo de concentración de Auschwitz. Esta literatura tiene su fundamento en testimonios escritos por los supervivientes de los campos de concentración y de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial.

A pesar del libro de Levi, esta tesis coloca en 1961 el inicio de lo que hemos llamado “la propagación del testimonio”. En este año tiene lugar el proceso judicial en Jerusalén al oficial nazi Adolf Eichmann, juicio con una importante presencia de testigos, y que inaugura lo que Annette Wieviorka ha denominado como *La*

era del testigo. Los testimonios han pasado a formar parte de los “materiales” que el historiador usa en su trabajo. La conformación del pasado tiene que ver, entre otras cosas, con los testimonios orales, a aquellos relatos que, como escribe Paul Thompson a finales de los años setenta del siglo pasado, han quedado dispersos en la boca de la gente (véase el punto 1.2.2 de la primera parte de esta tesis).

Transmisión masiva del acontecimiento

Esta generación crece bajo el eco de la bomba atómica, la destrucción desproporcionada elaborada bajo el telón de los avances científico-técnicos de una sociedad con un exponencial progreso de la industria bélica. Era una generación que aún analiza y convive con los primeros estudios de lo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial, una guerra que había alargado su sombra, de memoria y olvido, sobre las siguientes décadas. Una negrura producida por dos imágenes: por un lado el desembarco de los aliados en las playas normandas; por otro la visión de las cámaras de gas y los crematorios. Junto con Julio de Aróstegui podríamos decir que la primera imagen tiene que ver con una memoria de la autosatisfacción, y la segunda imagen con una memoria de la frustración.

En esta década, los años sesenta del siglo XX, el testimonio coge relevancia social y se convierte en algo cercano y cotidiano. Ya no se trata de una demostración o argumento dentro de un proceso privado y minoritario como es un proceso judicial, sino que el testimonio adopta un rol resistente ante la demora del tiempo, no con un propósito de conservar o archivar el acontecimiento, de dejarlo bajo buen recaudo, sino como una herramienta activadora. El testimonio se transforma así en un estimulante para retomar viejos caminos truncados, volverlos a abrir para impartir justicia y reponer algo de lo perdido a aquéllos que lo perdieron todo.

Habitualmente, estas imágenes se presentaban asequibles a través de las revistas y, sobre todo, por la televisión (entre la década de los cincuenta y la década de los sesenta se expande la televisión en color como un electrodoméstico más). La sociedad en los sesenta está situada frente a un televisor. Así el testimonio se convierte en un relato de transmisión masiva. A través de la televisión, se tenía la capacidad de que los testimonios, en forma de relatos o imágenes, fuesen dados de modo simultáneo en millones de hogares. Las informaciones contenían *historias* de personas ajenas que estaban viviendo acontecimientos trágicos en lugares lejanos. Sólo con apretar un botón, la guerra entra en los hogares envuelta del carácter, de ventajas e insuficiencias, que da convertirse en información visual.

En este momento, el testigo comienza a hablar sin intermediarios. Los testigos de un conflicto bélico tienen la posibilidad de contar su testimonio sin la mediación de un “legitimador”. El testigo da entrevistas en la radio, en la televisión o en la prensa. Un testimonio que adopta su forma a los canales de los *mass media*.

Los testimonios reclaman

Los testimonios reclaman un efecto. En los años sesenta las imágenes del horror y de la guerra eran puestas en circulación desde distintos ámbitos de la so-

ciudad. En este contexto, desde la plataforma del arte, el propósito se desplazó. Ya no se trataba en documentar el acontecimiento, sino que la tendencia consistía en plantearse cuestiones del tipo: ¿quién las pone en circulación?, ¿por qué unas imágenes y no otras?, ¿sirven para algo mostrar estas imágenes?, y sobre todo ¿cómo hacerlas efectivas? Se trataba de que las imágenes no sólo se ubicaran dentro de los parámetros de la espectacularización, sino que produjera reacciones de empatía en los espectadores. “¿Cómo podemos mostrarles el *napalm* en acción?” Se preguntaba el cineasta Harun Farocki en 1969, seguidamente se lamentaba “si les mostramos las imágenes, cerrarán los ojos”.

Las imágenes (testimonios) reclaman una acción, los artistas desde sus lugares de trabajo actúan ante lo que ven en los medios de comunicación. Desde la plataforma del arte se pone el foco en las imágenes ya existentes, imágenes que conviven con otras muchas imágenes en un mismo contexto, y por lo tanto se puede impulsar, no tanto aquel antiguo “yo lo vi”, sino más bien “esto que ves está pasando, debes hacer algo”. Las imágenes son potenciadas en su faceta de denuncia. En este sentido, en los años finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, podemos encontrar multitud de casos que abordan desde esta posición crítica las imágenes que llegaban de conflictos lejanos, como era el caso de la guerra de Vietnam, que dura desde 1959 a 1975. Dieciséis años de envíos periódicos de miles de hombres a la guerra que, de aquéllos que conseguían volver, circulaban sus testimonios de injusticias, abusos e historias del sinsentido que se estaba produciendo.

Por ejemplo, es el caso de la serie de pinturas, titulada *Napalm*, comenzada en 1969 por Leon Golub, donde el artista ya no es un testigo de la guerra, pero sí un testigo de las imágenes de la guerra. Y esta visión le lleva a trabajar con lo visto, aunque esto haya sido en revistas y televisión, y con su puesta en crisis como espectador de las mismas.

Las imágenes artísticas de temática bélica reclaman una posición crítica, que propicie la atención a las imágenes que *llegan* de la guerra en convivencia con otras (ocultándolas, haciéndolas desaparecer). En este caso resulta explícito el modo en que James Rosenquist, y su trabajo titulado como un avión cazabombarderos estadounidense, *F-111*, se propone dejar al espectador ante una intensificación del contexto de imágenes que le rodea, con la expectativa que esta nueva forma radical de presentar las imágenes puedan hacerle pensar (y actuar) frente a la sordina mediática impuesta sobre el eco de injusticias que llega a través de los que han estado presente.

La televisión y las revistas inundaban de imágenes la cotidianeidad. Junto a imágenes publicitarias, deportivas, científicas, divulgativas e históricas, llegaban también las imágenes de la guerra: soldados agarrando armas, heridos, casas incendiadas o muertos. Imágenes que se habían hecho hueco en la vida familiar. Es el caso de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home* que Martha Rosler realiza entre 1967 y 1972.

Incluso las imágenes reclaman una posición plebiscitaria, como es el caso de la propuesta que Hans Haacke realiza en 1970 dentro del *MOMA*, donde hace colocar un dispositivo consistente en dos urnas transparentes, a modo de una votación institucional, para pedir a los asistentes que se decanten, afirmativa o

negativamente, sobre si votarán a aquéllos que no se han posicionado claramente en contra de las políticas bélicas del gobierno. Las imágenes artísticas salen de los museos, la imagen denunciante debe estar en el espacio público, para que llegue al mayor número de personas. Es el caso de la iniciativa de los *Artist Protest Committee* con su *Tower Peace* en Los Ángeles de 1966. Consistía en realizar imágenes que salieran de los espacios propios del arte, llenos de tópicos y lugares comunes, y encontrar otros espacios artísticos y políticos.

El testimonio como una herramienta de tensión

A partir de los años sesenta el testimonio dejó de ser una herramienta meramente documental. Como escribió en 2005 Jaume Peris Blanes en su libro *La voz imposible*, a partir de oír a los testigos sobrevivientes de los campos de concentración, el testimonio pasó a convertirse en una herramienta de ejemplaridad y de valor terapéutico. Es decir, el testimonio ha disminuido su efecto como huella probatoria, como vestigio que avala el relato de lo que verdaderamente sucedió en un acontecimiento concreto. Su nuevo rol consiste en pretender la afectación. En este sentido, algunos de aquellos testimonios dados en el juicio de Eichmann estaban, como relata Hannah Arendt, envueltos en relatos “literaturizados” que apelan a la empatía y la compasión, con la pretensión de que el escuchante se pusiera en la piel de quienes vivieron aquel acontecimiento de horror. En un intento de reconstruir el ambiente, los testigos describían con todo tipo de recursos retóricos lo que habían vivido.

Las imágenes de montañas de cadáveres tras la liberación de los campos nazis debían ser un aviso, una alarma, un toque de atención. Pero también, con su visión se compartía, de alguna forma, lo que había ocurrido dentro de los campos, y por lo tanto los supervivientes podrían encontrar *algo* que les valiese para poder tomar aire. Consistía en que los sobrevivientes tuvieran la posibilidad de participar en procesos de donde mostrar a otros la existencia de los acontecimientos que habían vivido, ofrecer eventualmente ponerse en su piel o meterse en sus zapatos, como un intento imposible por revivir en el otro lo que ellos mismos vivieron, con el objetivo de alcanzar un mínimo, pero valioso, alivio.

El testimonio vuelve así a desplazar su carácter documental para presentarse como una herramienta de tensión. Es el caso de la gran cantidad de obras que se realizaron a partir de las imágenes aparecidas en la revista *Life* el 5 de diciembre de 1969 sobre la masacre, por parte de soldados estadounidenses, que tuvo lugar en la población vietnamita de My Lai. Las imágenes en color de un grupo de personas y niños atemorizados, junto con otras donde aparecían muertos tirados en un camino sobre charcos de sangre. Estas imágenes propiciaron que buen número de trabajos realizados desde la producción artística hicieran, a partir de ellas, referencia a aquella guerra lejana que estaba sucediendo, no tanto como un espacio de creación de heroicidades o sentimientos patrióticos, sino más bien como un lugar de brutalidad, crueldad e injusticia.

La opción de la teatralización

Durante la guerra del Vietnam, las imágenes artísticas de la guerra no estaban producidas *in situ*, sino que éstas reelaboraban las llegadas de los medios informativos. Los artistas eran testigos y hablaban en primera persona, pero no de la guerra sino de las imágenes de la guerra. Éstas se habían convertido en el acontecimiento. La portada de una revista o los titulares de un noticiario eran lugares donde *tenían lugar* las hostilidades, tan cercana como lejana, tan cruel como aséptica. Las imágenes de las revistas hablaban de inocentes muertos y de situaciones peligrosas, pero la situación era nueva: se podía ver a color aquello que estaba ocurriendo sin temor al daño físico. Las imágenes de la guerra, mezcladas con otras, ofrecían una mirada

El término alemán *Kriegsschauplatz* se traduce como “teatro de la guerra”, de este modo las artes escénicas y el “arte de la guerra” se cruzan. En estas décadas la industria cultural ya había mostrado la guerra una y otra vez. Una guerra montada, producida y post-producida, con banda sonora y efectos de sonido, en definitiva, con la lógica del cine (secuencias, planos, encuadres, etc.). El cine de guerra entra en los mecanismos del consumo, una película de guerra debe ser rentable económicamente. La guerra convertida en un entretenimiento. De esta forma, el límite entre las imágenes reales y las imágenes de la ficción se desdibuja.

Se da la paradoja que, las imágenes del reportero carentes del inventario formal y las posibilidades de instalación del arte, entran en el taller de los artistas que anhelan, a su vez, los ecos de lo verdadero que contiene el reportaje informativo. Las prácticas artísticas se presentan como un mecanismo dinamizador de las imágenes informativas. El artista se ha convertido en un testigo de imágenes de la guerra y, desde esta posición, propusimos algunos de los aspectos más habituales que, junto a la dimensión documental, acompañan a las imágenes del arte cuando éstas están referidas a un acontecimiento bélico:

1. Conmover, es decir, *poner en acto*, hacer que el trauma se pueda volver a vivir.
2. Reclamar, o insistir, en *poner a ver*. Se trata de mostrar otros caminos, acercarse mediante nuevas formas de mirar.
3. Activar en la *puesta en tela* de juicio los canales de información, derribar aquello que se cree conocer.
4. Señalar la imposibilidad de transmitir el trauma, como dice LaCapra, escribir el trauma es una metáfora.
5. Historiar desde un modelo documental, donde se diferencia claramente lo que es ficción, o desde lo que el constructivismo radical ha denominado “*la realidad inventada*” (véase 2.2.2 de la Segunda Parte).

Testigos del flujo de imágenes

Ya no consiste en preguntarse de qué se trata cuando se habla de “mirar la guerra”, sino que la cuestión versa sobre “qué es lo que ocurre después de mirar las imágenes de la guerra”. En este sentido el testimonio visual se presenta como un ovillo de interrogaciones. El testigo de las imágenes de la guerra es también testigo de un imposible: el acontecimiento no volverá. El testigo asume su condición de testigo en un contexto hostil que se debate entre: por un lado, el olvido, la censura, la selección editorial, es decir, la posibilidad de no ver nada; y por otro lado, la acumulación, la proliferación, es decir, ver aquello que está editado y controlado. Se optaría, pues, por canalizar estrategias de contra-información.

Pero, ¿cómo elaborar imágenes dentro del ámbito del arte cuando lo que se tiene delante son cadáveres, cuando de lo que se trata es de muertos, con nombre y con familia? A finales de los años noventa del siglo pasado encontramos tres tipos de casos de testigos presenciales:

1. Programas de guerra, todavía. Donde pintores son incrustados en los ejércitos e incluidos en maniobras militares. Comisiones de pintores que deben, con los procedimientos del arte, elaborar imágenes de lo que ven, de lo que viven. Bajo departamentos dedicados al registro de la guerra y con programas potenciados desde instituciones artísticas, los artistas viajan en busca de imágenes que compongan proyectos expositivos y colecciones que, como sucedió durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, colmen las expectativas de una población civil que sospecha de la guerra pero que a la vez se identifica con unos parámetros representativos concretos. El propósito, en este primer caso, tiene que ver con la institucionalización de la circulación de estos objetos realizados frente al peligro constante de la una guerra.
2. Ver muertos en el salón de casa. Simeón Saiz Ruiz mira a la televisión y a la prensa y ve cadáveres. Es un testigo presencial del acontecimiento dado en medios de comunicación. Saiz Ruiz es un testigo expuesto a las imágenes pero “protegido” por la pantalla desde el punto de vista del daño corporal. Desde esta posición, el artista articula toda una estrategia de cómo acercarse a dichas imágenes. En la sala de exposiciones presenta: por un lado la traducción pictórica de su posición frente al televisor; y por otro lado el proceso seguido para poner en la mesa de disecciones los canales por donde nos llegan las imágenes del dolor y la injusticia. Un proceso de desvelamiento del truco de la conformación de imágenes, la exhibición de los entresijos de un acto de prestidigitación, el reconocimiento de una artimaña, un puesta en escena donde retumba el habitual olvido de una circunstancia: estamos siendo diariamente testigos de imágenes de muertos.
3. Mostrar los ojos del testigo que vio las muertes. Este es el caso de Alfredo Jarr, que viaja hasta la zona de conflicto para ver con sus propios ojos lo sucedido. Este viaje genera toda una batería de preguntas que modifican para siempre las metodologías del artista. ¿Cómo se muestra la foto de un muerto dentro de un contexto como el del arte? Con Jarr existe la oportunidad de analizar qué es eso de enseñar un muerto, y a partir de aquí lanzar

hipótesis. La puesta en escena de Jarr consiste en mostrar una incapacidad, una negativa, un impedimento forzoso, que tiene que ver con el esfuerzo reflexivo que se activa ante la incompetencia de la representación, una situación útil para pensar en lo que no vemos.

3.3 2001-2011 La omnipresencia del testigo

A las 8:46 de la mañana del 11 de septiembre de 2001 sucede que un avión de pasajeros impacta contra la Torre Norte del World Trade Center de Nueva York. Cámaras de televisión se desplazan a la zona y retransmiten la situación. Diecisiete minutos después, un segundo avión choca con la Torre Sur, la imagen llega en directo a los aparatos de televisión de tres cuartas partes del mundo. A partir de ese momento, los espectadores contemplan como, una a una, las torres se derrumban dejando una inmensa nube gris sobre el *skyline* de la ciudad estadounidense. Desde las 10:28, momento en que cae la segunda torre, las cadenas de televisión siguen dando información de los hechos mientras muestran una y otra vez, los impactos y los derrumbamientos. Las repeticiones de las imágenes duraron meses en pantalla, millones de personas recordaban cómo y dónde fueron testigos oculares de la retransmisión en tiempo real de los hechos. La definición de condición de testigo había sido transformada para siempre.

También, en la primera década del siglo XXI sucede la generalización de los teléfonos móviles con cámaras incorporadas. Estos pequeños dispositivos electrónicos con una creciente capacidad de almacenamiento, se convierten en un complemento imprescindible en el día a día de millones de personas. Además, los avances de estas tecnologías han tendido, cada vez más, a facilitar la conexión a la red desde cualquier lugar del mundo. Por lo tanto cualquier persona, desde cualquier coordenada geográfica, puede capturar (imágenes, sonidos o videos) con su teléfono un acontecimiento y compartirlo mundialmente. El antiguo testigo ocular puede, además de ver, “dar a ver” en el mismo momento. En cualquier instante existe la posibilidad de ser cronista sin intermediarios de un hecho concreto. De este modo, el testigo de la primera década del siglo XXI tiene la oportunidad de utilizar esta potente herramienta política y social.

La captura de la imagen urgente. Un teléfono entre el testigo y el acontecimiento

El testigo ha adquirido la característica de la ubicuidad, todos somos potenciales testigos y potenciales receptores de testimonios. “*Un amigo me dijo que los sirios están grabando sus propias muertes*” afirmaba el artista libanés Rabih Mroué en una de sus “*conferencias no académicas*”. Podríamos añadir, que están grabando y subiendo a la red, compartiendo, poniendo en circulación esas grabaciones, y además participando de foros y debates donde se tiene el poder de exponer opiniones y comentarios.

Como receptores de estos acontecimientos nos vemos involucrados en las lógicas de dos lentes: una corta que atiende a pormenores, a los detalles. Esta primera

lente estaría situada muy cerca, que repara en las capturas individuales realizadas por cada uno de los posibles “reporteros”; y la otra lente larga, situada sobre la idea global que se tiene sobre dicho acontecimiento. Esta lente de gran distancia estaría producida por el conocimiento que se tiene de un hecho bélico a través de las grandes corporaciones de comunicación y las importantes (en recursos) agencias informativas.

De este modo, la novedad recae en la lente corta, en la mirada (y captura) de la imagen urgente: un sujeto que vive una situación límite y decide poner a grabar su teléfono móvil. Existe la emergencia de comunicar lo que ocurre. Grabar *in situ* y, al instante, poner lo grabado en circulación. El punto de vista está situado a la altura de los ojos, detrás de la grabación hay una persona que aún vive, y que envía una señal de peligro mortal.

Estas imágenes capturadas con la urgencia de la muerte inminente son insuficientes, siempre lo son, pero en cambio ofrecen la oportunidad de un retazo de la mirada cercana de quien está delante de las fauces del horror. La grabación, que corresponde a una persona que lo está viviendo, es ofrecida como una oportunidad en la sala de testificación globalizada de *Internet*.

En este sentido, los artistas buscan estas capturas urgentes y la ubican en el ámbito del arte, y desde allí potencian su baja calidad, su duración, su naturaleza, sus propósitos, sus necesidades, etc. Los artistas son expertos en el medio visual, son peritos, y dentro de la sala de testificación actual como tal, donde comparte su perplejidad hacia el poder, la hegemonía, los métodos y los usos de las imágenes.

El arte se interesa por los testigos que miran a una pantalla. Entre el acontecimiento límite y dañino, el testigo interpone un pequeño dispositivo electrónico. El nuevo testigo, mira a través de una pantalla, a pesar de tener delante el acontecimiento, su mirada se dirige hacia el filtro (¿protector?) que le proporciona el teléfono móvil.

Algunas estratagemas, políticas de enunciación

Desde los lugares del arte, la nueva situación de testigos omnipresentes (siempre, en cualquier lugar habrá alguien con un teléfono con la posibilidad de realizar una fotografía o grabar un vídeo), ha dispuesto nuevas estratagemas de elaboración de propuestas artísticas. En este capítulo proponemos cuatro formas, cuatro estrategias, que cuestionan los enunciados que siempre proyecta cualquier material cargado de aspectos documentales: imitación, sustitución, seducción y presagio. Para cada una de ellas tomamos un artista que nos sirvió como acompañante:

1. *La imitación.* A partir de las imágenes aparecidas en los medios durante los días siguientes al 11 de septiembre de 2001, Pia Lindman recrea, reelabora o representa las imágenes de los dolientes, las pasiones reflejadas en sus caras y en sus gestos. La postura del testigo ocular no es posible volverla a revivir, no se puede ver lo que el testigo vio, solo tenemos la imagen de él mismo en el acto de ver. La propuesta de Lindman consistió en grabarse a sí misma adoptando las posturas que aparecían en la prensa. Se trataba de recrear las posiciones y ofrecer unas nuevas imágenes a los espectadores.

La imagen final es la recreación de una persona aparecida en un medio de comunicación que mira (y vive) una situación violenta. Y, por otra parte, el acontecimiento nunca se ofrece visualmente, quedando recluido en los recuerdos del testigo ocular. La propuesta de Lindman consiste en volver a poner un filtro más sobre el acontecimiento. Imitar los gestos del dolor, pero sin sentirlo, un dolor figurado. A partir de este sucedáneo, se nos propone volver a mirar las imágenes mil veces vistas, pero esta vez a través del tamiz de una nueva forma, una nueva interpretación: imitar la pose del sufriente.

2. *La sustitución.* Para este caso tomamos el caso de Hito Steyerl. Su trabajo trata de recuperar unas viejas imágenes de los años cuarenta de la televisión bosnia que años después, en la década de los noventa, la guerra había destruido. Para ello, Steyerl busca a los testigos que vieron aquellas imágenes, y le pide a un dibujante que realice dibujos de lo que éstos le cuentan. La grabación del dibujante en acción se presenta como la propuesta reflexiva sobre el cómo se conservan los recuerdos vividos (o vistos). En este caso el acontecimiento originario (el motivo que llevó a grabar aquellas imágenes) ha quedado solapado por las capas de: la grabación televisiva, su pérdida, su rescate de la memoria de quienes vieron las imágenes, los dibujos, y por último su proyección en un contexto artístico. La propuesta es un palimpsesto de imágenes televisadas, dibujos, capturas de vídeo y recuerdos. La producción artística ha asumido los problemas políticos y sociales generados en la conformación de las distintas memorias. Con esta propuesta no se accede a la incapacidad de las formas documentales por representar la verdad política, sino más bien, y como la propia artista reclama, se trata de repensar las “políticas de la verdad”. Es decir, ¿cómo, quién y por qué adhiere de parámetros verdaderos los documentos del pasado? Las formas documentales, su naturaleza, su uso, sus métodos, se presentan como un lugar apropiado para diseccionar las formas de verdad hegemónicas. Se trata de descodificar, de desentramar, de deshacer nudos, de deshelar la trama cultural y política.
3. *La seducción.* La industria cultural proporciona todo tipo conformaciones visuales de la guerra. En este sentido los artistas, como es el caso de Eric Baudeleire, nos hace partícipes del contexto actual de imágenes, donde la relación entre qué es ficción y qué es realidad está entrelazada. Ha habido una retroalimentación entre las imágenes de los medios informativos (con intenciones documentales) y la industria cultural (con intenciones de entretenimiento). Se trata de reclamar la mirada de un espectador que está abrumado visualmente. La estrategia consiste en atender al estado de vigilia de las imágenes, situado entre lo verdadero y lo falso, donde éstas son una construcción de algo (horrible) que tuvo lugar.
4. *El presagio.* Para esta estrategia nos hicimos acompañar de Mateo Maté, por medio de alguna de sus propuestas pudimos ver cómo, desde la posición del gestor, el trabajo consistía en usar algunos elementos de la parafernalia militar y belicosa para hablar de determinadas situaciones militarizadas. Porque quizás, el lugar común de que la guerra, con sus heroicidades y sus

sentimientos patrióticos, seguía estando fuertemente implantada en el día a día, como presagio de que no la estamos repeliendo suficientemente, a pesar de lo ya visto. O, quizás, esta *cotidianización* de las formas belicosas favorecen una desacralización de la guerra que puede, si no estamos atentos, hacernos bajar la guardia.

El testigo recuerda en la sala de exposiciones. “Un espléndido pasado por delante”

El testigo es un material más, una solución en la elaboración de obras artísticas, en este sentido no consistiría en generar testimonios sino en trabajar con ellos. La figura del testigo ha entrado en el ámbito del arte bajo diferentes formas: como una voz *en off* en un dispositivo de sonido, unas palabras escritas, un busto parlante en una pantalla donde cuenta su historia, un dibujo del cual es necesario saber la fecha y el lugar donde sucedió el hecho. Esta condición testimonial ha sido particularmente usada en proyectos que, por una razón u otra, se han originado bajo los intereses y los presupuestos de la recuperación de la memoria de un acontecimiento, como un modo de retomar los recuerdos ocultos por la demora del tiempo y las inclemencias del devenir histórico en una comunidad que ha pasado por una situación bélica.

Una circunstancia interesante es la que se da en los propios testigos participantes en los proyectos artísticos de esta índole. En ocasiones, comienzan a tener una conciencia mayor de su condición de depósito viviente de recuerdos. Estos proyectos facilitan el acto de recordar los relatos que se habían, o se creían, olvidado. A partir de un contexto militarizado y traumático iniciado en un conflicto bélico (donde se da una división entre vencedores y vencidos, fomentando las estrategias de olvido, de ocultamiento y de silencio forzoso), resulta valioso hacer surgir las voces atrapadas, volver a mirar las imágenes y volver a escuchar a los testigos que ahora, sin miedo, dan el testimonio de su propia vida. Y dentro de estos procedimientos, que sirven para que el espectador revise sus conocimientos y posiciones respecto al hecho pasado, surge una oportunidad: el testigo, al saberse como tal, emprende un viaje hacia la hondura de su vida en busca de respuestas. El artista graba, lleva a la sala de exposiciones y ofrece al espectador este acto descarnado de sentimientos, emociones y relatos.

El soldado pintor, ...todavía

Como hemos visto en esta tesis, el arte y los militares han trabajado conjuntamente en la elaboración de propuestas que aún hoy llenan exposiciones, colecciones, museos, e instituciones militares. Durante las últimas décadas podemos encontrar tres tipos:

1. Exposiciones colectivas sobre la guerra donde es necesario un trabajo en grupo, donde se presenten varias propuestas de formas de ver el acontecimiento. Los testimonios de la guerra se enfrentan y, a la vez, se complementan. Saber qué es lo que ocurrió no se construye con un solo testimonio, como ocurría en el siglo XIX, ahora el testigo es múltiple, cualquiera

es testigo, en las propuestas que tratan de la guerra suele ser necesario una carga de inter-subjetividad. Las propuestas colectivas tejen una serie de itinerarios individuales que, a través de la curatoria, tratan de tejer un discurso complejo sobre un acontecimiento especialmente escurridizo como es la guerra. Como paraguas conceptual nos hemos situado bajo el título de una exposición que tuvo lugar en 2008 en Nueva York con el trasfondo de la guerra de Irak. El título elegido fue *Testimonios de la guerra: arte desde los campos de batalla de Irak*. Se trata de un conjunto de obras de militares que estuvieron en la guerra de Irak (2003-2011) donde se arma un discurso desde distintas subjetividades elaborando una propuesta coral. Esta muestra no incluye ninguna propuesta de artistas locales, por lo tanto el “desde” del título marca realmente el marco de trabajo. Son artistas que desde Estados Unidos han viajado, han visto, han vuelto y han contado. El resultado es una exposición que disminuye el contenido documental, para añadir posturas críticas con lo que está pasando. Pareciera como si algunas estrategias representativas (los intentos de copia, la traducción en signos, la organización descriptiva, la atención a los detalles, el efecto de realidad, etc...) y sus problemáticas no fueran el aspecto principal de las obras realizadas en el cambio de siglo. Dicho de otro modo, si la figura del testigo se entiende como alguien que puede y hace un relato afirmativo, en esta exposición algunas propuestas son preguntas y respuestas, a la vez. Entonces, el testigo no vendría a contar lo ocurrido, sino cuál es su postura ante lo que ha vivido.

2. Proyectos colectivos artísticos como protesta. Este segundo tipo sigue las intenciones de las exposiciones colectivas. El proyecto elegido lleva un título inequívoco: *War is trauma*. Éste es un portafolios de una tirada de 130 ejemplares realizado con colectivos de artistas, veteranos, exiliados, civiles, estadounidenses, afganos e iraquíes. Frente a propuestas que invoquen al militarismo, la heroicidad de participar en una guerra o el patriotismo, el proyecto trata los problemas que esta experiencia genera. Sí es cierto, que a pesar del intento de hacer un colectivo lo más heterogéneo posible, el tema ha sido tratado desde el lugar donde se reclutan y envían a los soldados. Ante el extendido rumor, transcultural y *trans-histórico*, de que ir a la guerra representa luchar por la defensa de unos ideales que proporciona la honra, la propuesta de esta carpeta viene a afirmar que la guerra sólo trae problemas irreversibles. Esta propuesta tiene una mirada crítica hacia la hegemonía de los relatos dominantes, no son noticias, ni información descriptiva sobre un hecho concreto, sino que se trata de un grito desde la afección, el trastorno y el sufrimiento.
3. Todavía existen programas de arte de la guerra consistentes en enrolar a pintores entre los soldados para que realicen pinturas y dibujos en el campo de batalla. Hemos visto como, por ejemplo, el Cuerpo de Marines de los Estados Unidos tenían en los años cuarenta del siglo pasado a setenta miembros dedicados a esta labor y en la actualidad tienen a uno. Mirar estas imágenes, realizadas con la pretensión de llenar las salas de exposiciones de los estamentos militares, es mirar la historia de la pintura militar y bélica. Es decir, la pintura de guerra, más que expresar, “espesa” otras pintu-

ras de guerra. Los sistemas de conformación de las imágenes pictóricas encuentran sus parámetros de verificación en otras imágenes. No hay nada en el encuentro singular entre el testigo y la guerra que genere en sus propios esquemas una reflexión ante la imagen que realiza. El trabajo consiste en asemejar su trabajo pictórico en la guerra a otros trabajos anteriores, dicho de otra forma, para el testigo la guerra que tiene delante es equivalente a otras guerras, donde sigue ocurriendo dolor, injusticias y muerte.

La cara oculta

Esta tesis acaba con cuatro obras, todas ellas referidas a una forzada mirada detrás de las imágenes. Las dos primeras, una de ellas de Joan Fontcuberta y la otra de Josh Azzarella, hablan del flujo imparable, del torrente incesante de imágenes donde se incrustan las intolerables, las trágicas, las horrendas, un lugar donde las imágenes insoportables conviven en un universo inabarcable. Fontcuberta monta con diez mil imágenes la imagen de una tortura. Por su parte, con la misma imagen, Azzarella realiza un acto de borrado de la figura de la víctima, dejando un vacío reconocible. La imagen mil veces vista, y en muchas ocasiones no atendida, presenta una extrañeza que esta vez sí reclama la mirada atenta.

Por su parte, Pascal Convert transforma la imagen en objeto, le da corporeidad, la devuelve su carnalidad. Pero el “nuevo” cuerpo es de cera, un material tal frágil como inestable. Un objeto de futuro incierto, una imagen que, de pronto, vive efímeramente.

Sus esculturas esconden los reversos de las personas que dejaron que sus rostros se convirtiesen en retratos, el signo del dolor incrustado en la bidimensionalidad del lenguaje. A través del muro de cera los huecos de la composición dejan pasar la mirada y, por lo tanto, la reflexión.

La obra elegida para cerrar esta tesis es *1 de mayo de 2011*, de Alfredo Jarr. El título se presenta de forma explícita como el marco que cierra la tercera parte de esta tesis, “los testimonios”. Su elección, la inclusión en esta tesis y la interpretación que hemos realizado de ella, conlleva una conclusión: intuir que siempre existe una cara oculta que sostiene la cara que se ofrece a la mirada y que la sustenta en pie. Incluso, una vez *des-ocultada* y puesta frente a los ojos de los espectadores, inevitablemente se produce que alguna cosa siempre quedará oculta: aquello que la mantiene visible.

La puesta en escena de la palabra del testigo, aquella que rescata unos recuerdos que estaban en sombra, es sostenida por un reverso que no se muestra pero del que no se puede prescindir, por ser aquel magma entre bambalinas que hace que todo se produzca.

Esta obra de Jarr consiste fundamentalmente en la exposición de un soporte: una pantalla blanca. Sobre ella existe la promesa de la aparición de las imágenes que mantendrán en vilo un relato, el mismo que hace que un acontecimiento haya tenido lugar, aunque sea en pretérito. De este modo se alimenta la posibilidad de retomar los viajes truncados, las vidas interrumpidas y las muertes prematuras, no obstante, todas estas cosas han desaparecido a la vista.

La voz del testigo es un rumor atrapado detrás de las historias hegemónicas, rescatarlo es voltear las superficies donde nos reconocemos, es componer una nueva instrucción del caso, una nueva sentencia que condene y repare hasta que aparezca un nuevo dato que ponga en duda todo el proceso.

Saber que siempre hay una cara oculta, es saber que siempre se deja algo por ver. El intrínquilis estaría en la aceptación de un fracaso fecundo, porque éste ofrece una coyuntura esperanzadora: la puesta en duda de la palabra del testigo, una y otra vez.

Entre 2007 y 2008 realicé un trabajo teórico para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), con título: “La imagen de la tragedia en lo pictórico a comienzos del siglo XXI”.

Un año antes, en 2006, había comenzado una serie de trabajos artísticos elaborados a partir de la búsqueda, catalogación y análisis de imágenes de conflictos bélicos proporcionadas por los medios de comunicación. Durante esos meses sobresalían noticias sobre hostilidades en Afganistán, Irak o El Líbano.

Esta glosa final está compuesta por algunos de aquellos ejercicios, ensayos e intentos que me han ayudado a pensar la presente tesis, convirtiéndola en un proceso teórico-práctico desarrollado en parte en las etapas entrecruzadas de ideación, producción, investigación e instalación de las siguientes propuestas.

La vista buscada (2008)

A comienzos de 2006 decido comenzar a buscar, descargar y organizar en carpetas todo tipo de imágenes, aparecidas en la web, que tuviesen que ver con los conflictos armados. El procedimiento que seguí fue el siguiente: seleccionar de artículos de prensa palabras que remitieran, rápidamente, a los acontecimientos que estaban teniendo lugar. Las primeras palabras que usé fueron del tipo: “Sadam”, “talibán”, “Irak” o “Gaza”, “Kabul”, y a partir de ellas utilicé otras muchas. Una vez tenía estas palabras las introduje dentro del buscador google.es. Visité todo tipo de sitios web de donde me descargaba las imágenes que éstos contenían. Me topé con artículos de prensa, *blogs* y comentarios de todo tipo, y allí encontraba nuevas palabras que utilizaba para realizar nuevas búsquedas.

Introduje en carpetas las imágenes obtenidas, cada una de ellas estaba nombrada con la palabra que había servido como motor de búsqueda. Mientras elaboraba estos grupos de imágenes, decidí emprender el primer ensayo. Desde la tradición de la pintura de guerra, me propuse trabajar en pinturas. ¿Cómo debía emprender, a principios del siglo XXI, la realización de una pintura de la guerra?

A partir de esta pregunta, compuse una serie de pinturas, titulada *La vista buscada*, en formatos convencionales donde silueteé con esmalte de distintos colores cada una de las imágenes encontradas, cada carpeta de imágenes sería un cuadro de caballete. Mi intención era evitar cualquier gesto manual, para ello dejé caer la pintura sobre el soporte en horizontal, evitando, en lo posible, tocar el soporte con la punta del pincel. Tampoco me interesaba que los colores se mezclaran arbitrariamente, por esta razón opté por dejar secar cada capa antes de emprender la siguiente. El resultado era una imagen formada por un entramado de colores que se cruzan, se superponen, formando nuevas siluetas.

La sala la instalación debía ser convencional, es decir, cuadros colgados de la pared para un encuentro tradicional con el espectador. Las pinturas son acompañadas, en su parte inferior, de un texto en la pared (realizado en vinilo de corte) que indica la búsqueda realizada, el número de resultados encontrados y el tiempo que se ha tardado. Se trata de presentar unas imágenes pictóricas que condensen, a través de los medios de la tradición de la pintura, un conjunto de imágenes agrupadas en torno a una palabra.

José Enrique Mateo León, “calles de kabul”
Resultados aproximadamente 483.000 de calles de kabul. (0,21 segundos).
De la serie “La vista buscada”. (Búsqueda realizada en google. es durante el primer trimestre de 2008).
Esmalte sobre tela, 162x130cm. Vinilo de corte, 120x50cm.



José Enrique Mateo León, "resolución 1441 texto" Resulta dos aproximadamente 24.500 de resolución 1441 texto. (0,33 segundos).
De la serie "La vista buscada"- (Búsqueda realizada en google. es durante el primer trimestre de 2008)
Esmalte sobre tela, 100x81cm. Vinilo de corte, 73x7,5cm



José Enrique Mateo León, “Resolución 1701” Resultados aproximadamente 256.000 de resolución 1701. (0,21 segundos). De la serie “La vista buscada”. (Búsqueda realizada en google. es durante el primer trimestre de 2008). Esmalte sobre tela, 162x130cm. Vinilo de corte, 120x50cm

***La tapia del sordo* (2008)**

Si tenemos en cuenta las tipologías de testigos expuestas en la primera parte de esta tesis, mi trabajo estaría en el tipo “espectador”. Los ejercicios que he realizado sobre las imágenes de la guerra (que no la guerra), me sitúan detrás de la pantalla. A partir de los medios de información he ido tratando de inmiscuirme en los procesos de elaboración, circulación y recepción de imágenes que siempre traen consigo la marca de la duda (¿deben ser mostradas?).

Durante meses, y para la serie *La vista buscada*, se realizó una permanente y compulsiva descarga de imágenes a través de Internet. Casi sin atender a ellas y sin realizar ningún tipo de análisis, eran guardadas en carpetas. La acción consistía en organizar las imágenes en carpetas nombradas con la palabra que había servido como motor de búsqueda. Por ejemplo, el propósito era descargar las imágenes que aparecían en artículos encontrados después de llegar a ellos mediante la palabra clave “Kabul”. El intento por descargarlo “todo” fue, desde el principio, un objetivo irrenunciable pero, al mismo tiempo, inviable e infructuoso.

A partir de este primer archivo decidí prestar algo más de atención a las imágenes descargadas. La idea era advertir las sugerentes relaciones entre imágenes de distintas carpetas. Iniciando, entonces, una maraña de palabras e imágenes catalogadas en las distintas carpetas, y cuyos títulos los elegía después de considerar algunos de los aspectos formales de las imágenes. Los títulos ya no debían remitir a la palabra usada en el buscador, ni siquiera debían remitir a la temática bélica, sino a vínculos que se repetían. Algunos de estas relaciones, que dio lugar a los nombres que apliqué a las carpetas, eran del tipo de: “niños con uniforme”, “mujeres con las manos levantadas”, “humos”, “con la cara tapada”, “transportados sobre los hombros”, “políticos orientales y occidentales juntos”, “mujeres y hombres con gafas de sol”, “soldados apuntando”, “automóviles ensangrentados”, “gente corriendo”, “sin ropa”, “mirando a la cámara”, “hombres con la boca abierta”, “lectura de derecha a izquierda”, etc.

La primera decisión fue la dibujar todas las imágenes que se habían coleccionado. Realizar un muro y, sobre él, mostrar “todo” lo encontrado. En el proceso de búsqueda de imágenes, si se encontraba la misma en dos o más ocasiones, se guardaban igualmente. Me propuse que sobre el muro repetiría el dibujo de una imagen tantas veces como me la hubiera encontrado.

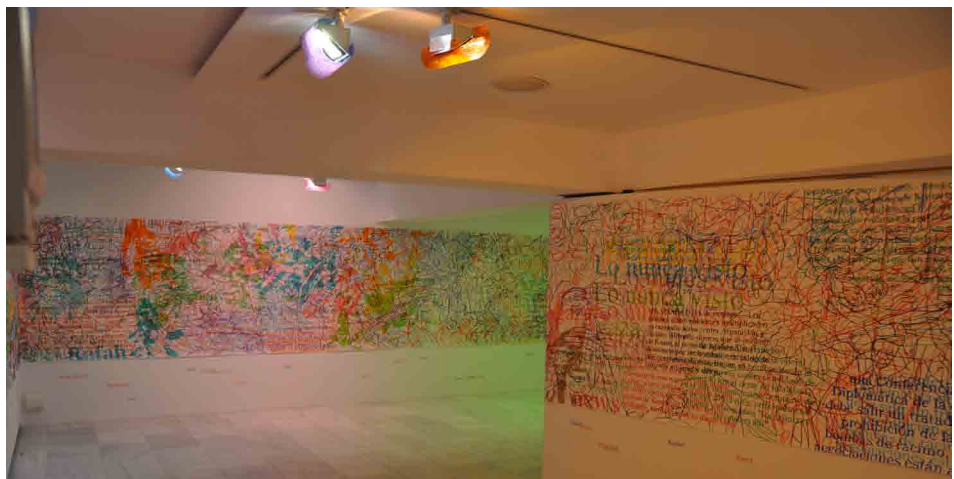
Si se acepta que somos testigos de un mundo cubierto de imágenes, la pretensión no es testificar todo completamente, sino más bien ensayar con lo inane del intento. Es una característica de nuestra vida cotidiana la gigantesca avalancha de información en forma de imágenes que recibimos cada minuto.

La tapia del sordo comienza a realizarse en noviembre de 2007 se termina en noviembre de 2008. Después de un año de trabajo, el dispositivo de papel tiene unas dimensiones de 70 x 1,40 m. En las imágenes informativas, los sucesos expuestos carecen de contexto. No tienen un adecuado sistema de relaciones. Cualquier noticia aparece “sola”, en medio de otras muchas “solas”.

La tapia del sordo es un trabajo realizado con la recopilación de imágenes-noticia y textos-noticia, de las guerras que se han dado por el mundo en los últimos siete años. Todas las imágenes y textos están sacados, sin excepción, de Internet.

Glosa

José Enrique Mateo León, *La tapia del sordo* y *Velo (yo)*, 2008 (Rotulador sobre papel. 70x1,40m. Circuito cerrado de TV)



Además, también, se realizó dos colecciones más de fotografías que no tienen que ver explícitamente con la temática de los conflictos bélicos: una de estas colección se componía de imágenes donde aparecían cámaras de televisión y cámaras fotográficas y de vídeo; la otra, se trataba de fotografías de ojos y palabras o frases que aluden al hecho de ver. Todo se transforma en un gran mural de información, sin clasificar o sin controlar, con la intención de decirlo todo.

En la sala un gran mural se desplegaba por las distintas paredes y recovecos contruidos para tal efecto. La idea de exponerlo era que el mural recorriera cada pared de la sala. Se pretendía que el papel continuo se escondiese y se mostrase, creando lugares, rincones, pero imposibilitando al espectador poderlo ver en su conjunto.

Fue preciso posibilitar al espectador ver mediante una pantalla. De este modo, añadí un dispositivo para dar la oportunidad de mirar la escena a través de un pequeño aparato de televisión. La posibilidad de ver el acontecimiento (en este caso el artístico) generaba el aval que aquello que estaba ocurriendo era precisamente un acontecimiento. Para esto se instaló en la sala lo que se llamó *Velo (Yo)*, un circuito cerrado de TV para la vigilancia de parte de *La Tapia del Sordo*. Desde un monitor se podía observar parte del dibujo, a través de la pantalla pretendí, además de aislar al espectador, dejar constancia de que el hecho de registrarlo dejaba la puerta abierta a la futura revisión.

Desde el principio, todas las preguntas rondaron hacia la idea de testigo. Ya que yo no podía testificar que los hechos representados en el mural habían ocurrido, pero sí que podía asegurar que había visto las imágenes reproducidas sobre el mural, que las retiene, las paraliza, las saca del flujo constante de imágenes que nos envuelven. El trabajo no trataba sobre la guerra, sino sobre las imágenes de la guerra. El muro de papel intentaba demostrar que aquellas imágenes habían sido vistas, quizás, una y otra vez, hasta desaparecer en la corriente de imágenes que llegan y en el mismo momento se van para dejar su espacio a la siguiente en hacer presencia en la pantalla.

Otra de las estrategias usadas fue la modificación de la luz de la sala, instalé focos con filtros de algún color. Sobre la maraña de los dibujos, la luz coloreada interfería en la visión de la propuesta, algunos dibujos se diluían entre la trata del dibujo, otros gestos, debido al efecto lumínico, se potenciaban.

Además, en la parte baja del muro se colocaron los nombres de todos los lugares geográficos que me fui encontrando en las noticias que, durante aquellos meses, llegaban de conflictos bélicos.

El espectador se ve involucrado dentro de un espacio abarrotado de información. En la sala hay tal cantidad de dibujos solapados unos con otros, que se hace difícil la identificación de qué es lo que hay dibujado, o donde empieza y donde acaba determinado texto, o cómo dispersar toda la maraña, o cómo deshacer el ovillo para tratar de ver alguna cosa.



José Enrique Mateo León, *La tapia del sordo y Velo (yo)*, 2008 (Rotulador sobre papel. 70x1,40m. Circuito cerrado de TV)



***Re-Re-Re-Ver-So* (2009)**

En el anterior trabajo se trataba de atraparlo “todo”, la estrategia en *Re-Re-Re-Ver-So* consiste en todo lo contrario: buscar una imagen, precisa y concreta, y a partir de ella construir un dispositivo de muestra. En este caso, no se trata de documentar la guerra, ni siquiera de repensar las imágenes de la guerra, sino de poner en tela de juicio los modos de transmisión y presentación de éstas.

Re-Re-Re-Ver-So es, de pronto, un tartamudeo. Es un reverso que cuesta decir. Para esta ocasión, el trabajo fue confeccionado a partir de una noticia aparecida el 7 de octubre de 2007 en el diario *El País* con el siguiente titular: “Una bomba escondida en un carrito con juguetes y dulces mata a dos niños en Irak”.

El trabajo comienza a partir de la decisión de realizar dos pinturas de dos imágenes encontradas en los *mass media*. La realización de estas imágenes debía ser especialmente cuidada, precisaba de un resultado muy “técnico”, donde el acabado de la pintura final resultase un *reclamo* al espectador.

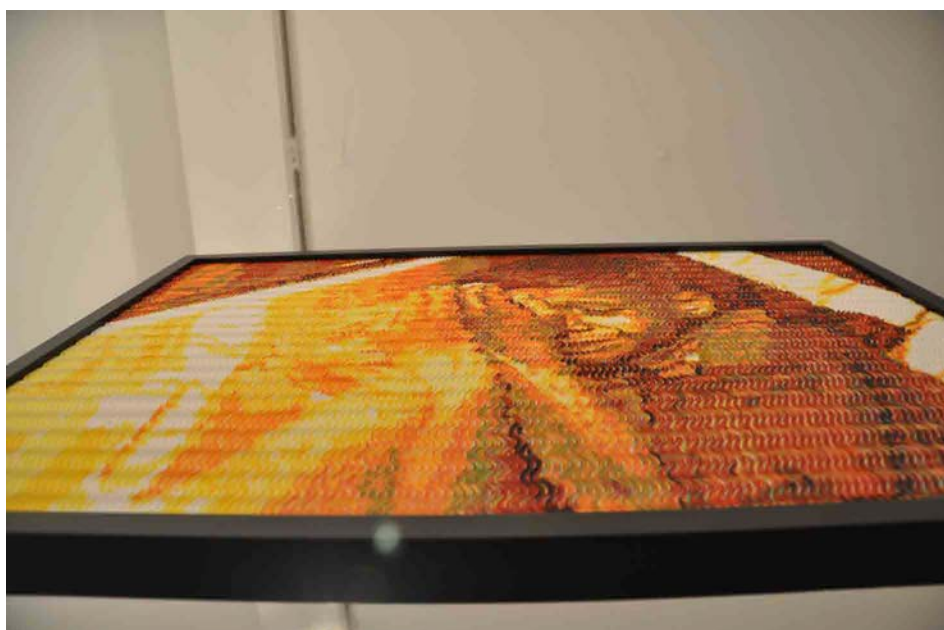
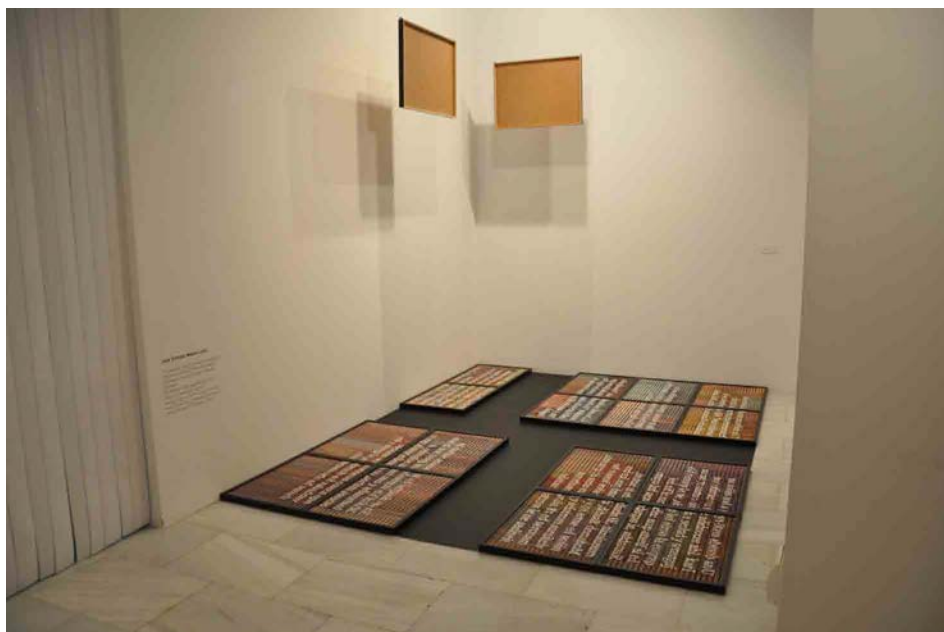
La propuesta consiste en la colocación de dos pinturas enmarcadas y colgadas del techo de la sala, a treinta centímetros de la pared, y presentadas de espaldas al espectador, es decir, instaladas dadas la vuelta. El espectador sólo tiene una posibilidad de acceso a la imagen, debe colocarse él mismo como pintura “tradicional”, debe poner su espalda sobre la pared (“colgarse de ella”), y desde esa posición ver “un poco” de una imagen presentada muy inaccesible. En este encuentro con el reverso, el espectador debe tratar de ver (apenas) lo que muestra el supuesto anverso del cuadro.

En el suelo un conjunto de pinturas enmarcadas pueden, aparentemente, ser leídas desde la posición forzada que implica ver las imágenes colgadas. Son unas pinturas de acceso cenital, donde se pueden leer los textos de la noticia que acompañan a la imagen. De este modo, dieciséis cuadros enmarcados en el suelo trazan un cruce de caminos, que colocan al espectador frente a otros dos cuadros suspendidos del techo. Con dicho montaje, se propone al espectador otros acercamientos y otros tiempos. Todo el trabajo se centra en la búsqueda de nuevas relaciones entre aquél que mira la imagen y la imagen mirada, dicho de otra manera, la intención es plantear otras posibilidades de ubicación.

La técnica utilizada ha sido rotuladores de colores. Todas las pinturas están realizadas sobre cartón estriado con la intención de anular cualquier vestigio de gestos manuales. Los rotuladores han sido utilizados siguiendo las estrías de este tipo de cartón.

Re-Re-Re-Ver-So consiste en un ejercicio más de los realizados al unísono, tomando como punto de partida las imágenes de la guerra. Se trata de montar una situación que posibilite la visión de las imágenes de la tragedia que todos los días nos “sirven” las agencias de comunicación y de información.

José Enrique Mateo León, *Re-re-re-ver-so*, 2009. Rotulador sobre cartón ondulado, dieciocho cuadros enmarcados de 52 x 72 cm cada uno. Instalación: 250 cm x 330 cm x 250 cm (aprox.)



Fabulaciones (2010)

Fabulaciones se inspira en el flujo de imágenes que, paradójicamente, se presenta como “intermitentemente constante”. En él se agolpan las imágenes, como formas fantasmales adheridas al umbral de la retina pixelada que conforma la pantalla. La gran cantidad de estímulos que nos rodean propician el punto de partida de este trabajo, donde la intención es rebusar en la imágenes que tenemos colgadas de nuestro mural personal e “invisible”. Se trata de pro(e)vocar inventos visuales a partir de historias inventadas, como guiño a la tambaleante solidez de los “relatos verdaderos”, hacer “visible” los residuos que en silencio forman parte de nosotros. Se propone participar en la sensación de encontrar “ese atisbo de verdad que olvidasteis reclamar”.

La propuesta consiste en la instalación de ciento treinta y cinco marcos de foto de sobremesa. Todos están colgados de la pared, pero no de la manera convencional, sino que están suspendidos, en una posición oblicua, ocultando su secreto: ningún marco contiene ninguna imagen.

Todos los marcos están organizados en cinco grupos, cada uno de ellos tiene las medidas de un soporte común: dos de los grupos tienen la medida de dos cuadros de retrato, otros dos de paisaje, y el último tiene las proporciones de un soporte de marina.

Cada uno de los marcos va acompañado con una cartela que remite a una imagen ausente. En ella se pueden ver los siguientes datos: a qué serie de las cinco pertenece, cuál es la imagen que no aparece, cuáles son los materiales usados y la fecha de realización.

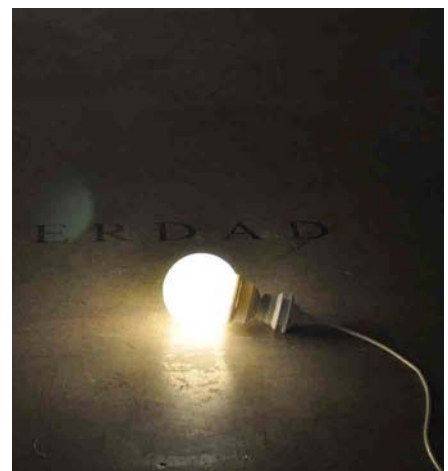
La instalación se cierra con el montaje de una cable blanco que recorre el suelo y acaba en una bombilla encendida. Su recorrido es acompañado por una frase tomada del novelista polaco, y marino mercante, Joseph Conrad (1857-1924): “Ese atisbo de verdad que olvidasteis reclamar”.

“El afán sincero de cumplir con esa tarea creativa, de perseverar por ese camino hasta donde alcancen las fuerzas, de no dejarse vencer por los titubeos, el hastío o el reproche, es la única justificación válida para el que cultiva la prosa. Y si tiene la conciencia tranquila, su respuesta a quienes, en la plenitud de una sabiduría que busca el provecho inmediato, exigen expresamente verse edificados, consolados, entretenidos; quienes exigen verse mejorados sin demora, o animados, o asustados, o escandalizados o complacidos, debe responderles: la tarea que me propongo alcanzar, sin más armas que la palabra escrita, es que ustedes oigan, que sientan y, ante todo, que vean. Eso, y sólo eso, nada más. Si lo consigo, hallarán aquí lo que se merecen: aliento, consuelo, temor, deleite, todo cuanto exigen; y quizá también ese atisbo de verdad que han olvidado reclamar”¹.

1. CONRAD, Joseph: *El Negro del Narcissus*, 1897

Glosa

José Enrique Mateo León, *Fabulaciones*, 2008. 135 portafotos de madera y cartón, etiquetas adhesivas impresas, cable, bombilla y vinilo de corte.



***Dimes y Diretes* (A partir de “War Games” de Hadi Mizban)**

Dimes y Diretes y *Dialogos ante una imagen* son dos proyectos realizados al unísono. Los dos ejercicios parten de una imagen encontrada en internet, se trata de una fotografía de 2007 del fotógrafo Hadi Mizban cuyo título es *War games*.

Dimes y Diretes consiste en una serie de dibujos, realizados con rotulador sobre papel, a partir las imágenes encontradas en google.es a través de la búsqueda de las palabras en inglés “war” “games”, palabras extraídas del título de una fotografía de Mizban. Los dibujos son composiciones de figuras sobre fondos vacíos, con la única ambientación de una lámpara de techo. El proyecto se construye a partir de imágenes presentadas simultáneamente.

Hoy en día se convive con un constante y firme flujo de imágenes que se agolpan a las puertas de cualquier intento de “estar informado”. Las imágenes apenas se “dejan ver” y ya están en retirada, se cruzan entre ellas formando de algún modo un constante fundido de miles de imágenes que se superponen sin fin. Las imágenes forman un vasto tejido donde la referencias entre unas y otras son incontrollables. Se han socializado, formando una comunidad donde ellas han perdido peso a favor de sus relaciones.

En este contexto los hechos relatados han perdido su origen para convertirse en una voz que habla en primera persona y en presente, y que depende de los innumerables focos culturales que estén actuando en ese “aquí y ahora”. Se propone evidenciar cómo la aparente apelmazada red informativa se vuelve frágil y escurridiza. En definitiva, no tanto *repensar* las imágenes en sí y sus posibilidad de generar narrativas, sino el “control” de las relaciones, los vínculos y las conexiones que se dan entre ellas.

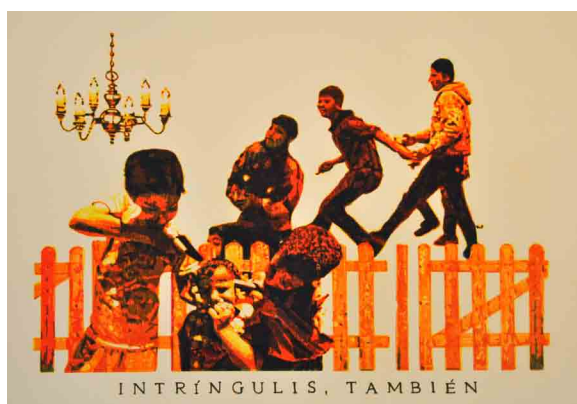
En la sala seis, dibujos enmarcados funcionan como una muestra. La colocación es la habitual en estos casos, es decir, imágenes ofrecidas a la altura de los ojos de los espectadores. En cada uno de los dibujos se muestra un montaje de varias imágenes. Las palabras “guerra” y “juegos” (en su traducción al inglés) remite, a través del buscador, a todo tipo de documentos visuales. Las imágenes que se presentan son una posibilidad más, con la única intención de poner sobre la mesa los límites entre ellas, las fricciones, los roces.

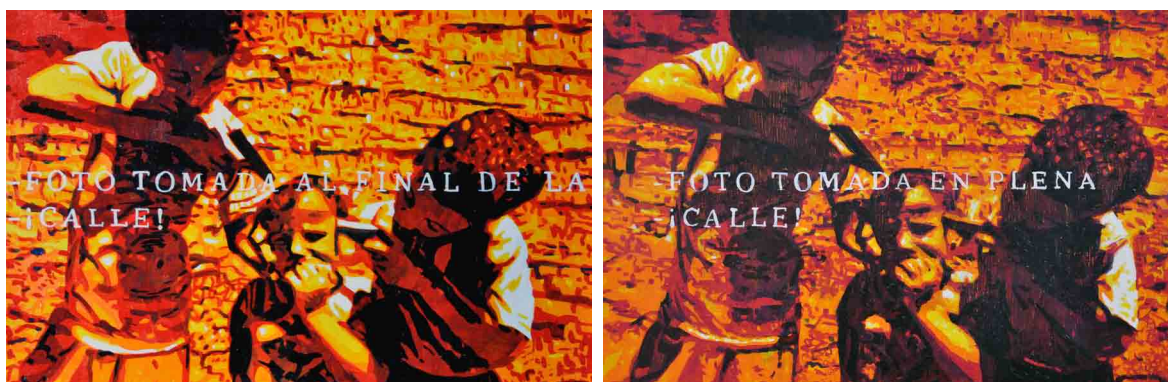
Debajo de cada uno de los montajes dos palabras: por un lado el término intrínsculo, como esa razón que, escondida tras los colores saturados de los dibujos, sostiene en secreto toda la composición; y por otro lado conjunciones, palabras que sirven para enlazar “aunque”, “sin embargo”, “no obstante”, o adverbios como “también” o “tampoco”. Estos textos tratan de aunar al espectador con el misterio que subyace bajo las relaciones entre imágenes.

La lámpara interior es un guiño a la tradición de la pintura. Y, por otra parte, se trata de una referencia a la invasión de la cotidianidad por parte de imágenes de todo tipo que, a pesar de tener distintas naturalezas, se dan en los mismos lugares de muestra.

Glosa

José Enrique Mateo
León, *Dimes y Diretes*,
2010. Rotulador sobre
papel super-alfa.





José Enrique Mateo León, *Diálogos ante una imagen*, 2010. Óleo sobre tela 360x40 cm (toda la composición)

***Diálogos ante una imagen* (A partir de “War Games” de Hadi Mizban) (2011)**

Diálogos ante una imagen es una repetición a través de los medios pictóricos tradicionales (óleo sobre lienzo) de la fotografía de Hadi Mizban titulada *War Games*. Se trata de una composición de seis pinturas realizadas con las mismas pretensiones plásticas, una y otra vez. A partir de una concienzuda planificación se fueron realizando cada una de las pinturas con similares pretensiones: primero, elección de la gama de colores que fueron dispuestos siempre en el mismo orden; segundo, utilización de los mismos pinceles para cada una de las partes de la pintura; y tercero, uso de veladuras para la aplicación de la pintura.

Además, sobre cada una de las seis pinturas se pueden leer diferentes conversaciones que empieza con un interlocutor intentando ubicar dónde fue realizada la fotografía, y con la respuesta del otro interlocutor que interrumpe con la exclamación ¡calle!.

La intención de este proyecto es doble: por una parte consiste en pintar una y otra vez la misma imagen, siguiendo escrupulosamente el mismo método pictórico consistente en aplicar, como hemos dicho, capas de color de una serie de colores ordenados. No obstante, a pesar de todas las cautelas y el tremendo esmero por elaborar siempre la misma imagen, el resultado tiene un aspecto muy cambiante. Por otra parte, la segunda intención era que el espectador “leyese” (explícitamente) la pintura, o en este caso, sobre la capa de pintura. Por esta razón, y con el mismo método pictórico se presenta una conversación entre el supuesto fotógrafo y un supuesto espectador que quiere saber más, por ejemplo, dónde fue realizada la fotografía.

La instalación en la sala estaba ideada como una especie de friso a la altura de los ojos del espectador. Como si se tratase del despliegue de un rollo de película sobre la pared, donde cada uno de los fotogramas dieran paso al siguiente.

Las distintas escrituras sobre las pinturas, hablan de posibilidades que nunca se terminan de cerrar. Ante una imagen, las oportunidades de relato se multiplican, desde dentro de ella se derraman las palabras que prenden el encuentro entre el espectador y la imagen.

La imagen elegida remite a los “juegos de la guerra”, en ella podemos ver a dos niños que juegan con dos aparentes pistolas de juguete con otro niño más



José Enrique Mateo León, *Diálogos ante una imagen*, 2010. Oleo sobre tela 360x40 cm (toda la composición)

pequeño, que no parece gustarle el juego. Los dos niños mayores sonríen, parecen divertirse con el juego mientras apuntan a la cabeza y a la sien del tercero. La guerra no es un juego, pero aquí el juego se convierte en una tragedia.

Cerca de la instalación una nota en la pared aporta más información: “A partir de Hadi Mizban, *Iraq “War Games”*, Badhddad, Iraq, 2 de Julio de 2007”. Una fecha y una situación que nos ubica en la Guerra de Irak (también conocida como la Segunda Guerra del Golfo), un conflicto que se extendió desde 2003 al 2011. Es decir, los niños juegan a la guerra en plena guerra. En una ciudad que se convirtió durante esos años en el centro de las noticias bélicas de muchos medios de comunicación.

Los diálogos sobre las imágenes tratan de hacer referencia a todo aquello que las palabras no consiguen alcanzar. No se trata de hacer silencio, sino de pedirlo, o más aún de ordenarlo: ¡calle! El espectador asume una actitud, aquél que mira para tratar de saber, pero sin que ese conocimiento pueda producir una situación reprochable.

El testigo de la imagen ha aprendido, desde su condición de sujeto envuelto en imágenes, a leer la tragedia, es decir, a atender un testimonio de lo intestimoniabile, y que sólo la propia pretensión de darle forma nos despeja el camino para asumir, en forma de discurso silencioso, que la tragedia sólo se puede abordar desde el propio vacío que ella representa.

**Justificación,
hipótesis,
metodología e
introducción**

- ADORNO, Theodor W.: *Minima moralia*, (Joaquín Chamorro Mielke, trad.), Taurus, Madrid, 1987 (1951).
- AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-textos, Valencia, 2002.
- ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*, Barcelona, Acantilado, 2007
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, (C. Fernández Medrano, trad.), Paidós, Barcelona, 2009 (1984).
- BAUDRILLARD, JEAN: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, (Irene Agoff, trad.), Amorrortu editores, Madrid, 2007.
- BENYAKAR, Moty y LEZICA, Álvaro: *Lo traumático: clínica y paradoja. El proceso traumático*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2005.
- CORTAZAR, Julio: *Rayuela*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- CUESTA Abad, José Manuel y JIMÉNEZ Heffernan, Julián (eds.): *Teorías Literarias del s. XX*, Akal, Madrid, 2005.
- FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, (Aurelio Garzón del Camino, trad.), Siglo XXI editores, Madrid, 1999 (1969).
- HASKELL, Francis: *La historia y sus imágenes*, (José Luis López Muñoz, trad.), Alianza Forma, Madrid, 1994.
- JELIN, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 2002.
- KEEGAN, John: *El rostro de la batalla*, (Juan Narro Romero, trad.), Turner Publicaciones, Madrid, 2013.
- MANGUEL, Alberto: *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, (Carlos José Restrepo, trad.), Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- SÁNCHEZ Ruipérez, Martín, *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego antiguo: análisis funcional sincrónico*, Colegio Trilingüe de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1954.
- SLOTERDIJK, Peter: *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica* (Manuel Fontán del Junco, trad.), Ed. Siruale, 2002, (1993).
- VV.AA.: *Alfredo Jarr. Políticas de las Imágenes*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.
- VVAA: *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, La oficina, Madrid, 2012.
- WALZER, Michael: *Guerra, política y moral*, (Rafael Grasa, trad.), Paidós ICE/UAB, Barcelona, 2001.
- ZIZEK, Slavoj: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, (Antonio José Antón Fernández, trad.), Contextos ideas, Paidós, Barcelona, 2009.

Precedentes

- ADORNO, Theodor W.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Ediciones Arial, Barcelona, 1962.
- ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Ed. Destino, 2002.
- ASIMOV, Isaac. *Los griegos*, Madrid, Historia Alianza Editorial, 2006.

Bibliografía

- BAIGES Méndez, Maite: *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2002.
- BOSTICK, Douglas W.: *The Confederacy's Secret Weapon: The Civil War Illustrations of Frank Vizetelly*, The History Press, Charleston, SC, 2009.
- BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*, Madrid, Ed. Siruela, 2004.
- BRANDON, Laura: *Art and War*, I.B, Tauris, New York, 2007.
- BRANDON, Laura: *Pegi by herself: The Life of Pegi Nicol MacLeod, Canadian Artist*, McGill-Queen's Press, 2005.
- BURFORD Maso, Roger: *A Grand Eye for Glory: A Life of Franz Johnston*, Toronto, 1998.
- CABAÑAS, Miguel, LOPEZ-YARTO, Amelia y RINCÓN, Wilfredo (coords.): *Arte en Tiempos de Guerra*, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 2009.
- CELAN, Paul: *Obras completas*, (José Luis Reina Palazón, trad.), Editorial Trotta, Madrid, 1999.
- CHILVERS, Ian: *Diccionario of 20th Century Art*, (Teresa Garín Sanz de Bremond, trad. en Editorial Complutense, Madrid, 2001) Oxford University Press, 1998.
- COMFORT, Charles: *Artists at War*, Ryerson Press, Toronto, 1956.
- COMMENT, Bernard: *Panorama*, Reaktion Books Ltd., London, 1999.
- COMMENT, Bernard: *The painted Panorama*, Harry N. Abrams, 2002.
- CUTLER Andrews, J.: *The North Reports the Civil War*, University of Pittsburgh, 1955.
- DE AZÚA, Félix. *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Anagrama Colección Argumentos, 2003.
- DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo (Memoria visual del Holocausto)*, Paidós, Barcelona, 2004.
- DUROZOI, Gérard (ed.): *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.
- ESTRADA, Gerardo: *Bibliografía de Goya*, La casa de España en México, 1946.
- ESTREMADOYRO, Julio: *Lecciones de periodismo televisivo*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad del Perú, Lima (Perú), 2004.
- FAIRBROTHERS, Trevor: *John Singer Sargent*, Harry N Adams, Inc., Publishers in association with the National of American Art, Smithsonian Institution, New York, 1994.
- FORBES, Edwin: *An Artist's Story of the Great War*, Digital Scanning, Inc., Scituate, 2002 (1890).
- GILBERT, Martín: *Atlas de la Primera Guerra Mundial*, Akal, 2003.
- GRANT, R.G.: *Batalla*, Pearson Educación S.A., Madrid, 2007.
- GRIGO, Angela N.: *Arthur Lismer, Visionary Art Educator*, National Library of Canada Cataloguing in Publication Data, 2002.
- HEIDEGGER, Martín. *El concepto del tiempo*, Madrid, Trotta, 1999.
- HUGHES, San: *Steering the Course: A memoir*, McGill-Queen's University Press, Ontario, 2000.
- JENOFONTE, *Anábasis, La retirada de los diez mil*, Biblioteca Edad, Madrid, 1993.

LARSEN, Wayne: *A. Y. Jackson: The life of a landscape Painter*, Dundurn Press, Ontario, 2009.

LITTLE, Carl: *The watercolors of John Singer Sargent*, Charmeleon Books, University of California Press, Chesterfield, Massachussets.

MALPAS, James: *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*, (Mario Schoendorff, trad.), Ediciones Encianthro, Londres, 2000.

MATHEWS, Joseph James: *Reporting the wars*, University Mennesota, Minneapolis, 1957.

McCLOSKEY, Barbara: *Artists of World War II*, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Greenwood Press, Westport, 2005.

ORPEN, William: *An onlooker in France* (A critical Edición of Artist's awar memoris. By Robert Upstone an Angela Weight), 2009 (1921).

PALMOWSKI, Jan: *Diccionario de la historia universal del siglo XX*, (Teresa Garín Sanz de Bremond, trad.), Editorial Complutense, Madrid, 2002.

POIRRIER, Philippe (ed.): *La historia cultural ¿Un giro historiográfico mundial?*, Univer-sitar de València, Valencia, 2012.

RISLEY, Ford: *Civil War Journalism*, Library of Congress Cataloging-in-Publications Data, Santa Barbara, California, 2012.

ROTH, Mitchel P.: *Historical Dictionary of war Journalism*, Greenwood Press, Wstport, 1997.

ROTHENSTEIN, John: "Paul Nash as War Artist" en *Paul Nash. Painting, Drawing and Illustrations*, London:Lund Humphiries, Londres, 1948, pp.14-21.

RUSSELL Harper, J: *Painting in Canada: A History*, University of Toronto Press and Les Presses de l'université Lava, 2000 (1966).

SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003.

TENNYSON, Brian: *The Canadian Experience of the Great War: A Guide to Memoirs*, Sca-recrow Press, Inc., Maryland, 2013.

TIPPETT, Maria: *Art at the Service of War: Canada, Art, and the Great War*, Toronto, 1984.

TRUDEAU, Noah Andre: *Bloody Roads South: The Wilderness to Cold Harbor, May-June 1864*, Louisiana State University Press, 2000.

TUCKER, Spencer C. (Ed.): *American Civil War: The Definitive Encyclopedia and Docu-ment Collection*, vol VI, Documents.

VVAA (BLACK, Iain S. y Bultlin, Robin A., editores): *Place, Culture, and Identity: Essays in Historical Geography in Honour of Alan R.H. Baker*, Les Preses de la Université Laval, 2001.

VV.AA: *Goya y su contexto, colección Actas, institución "Fernando el católico", Zaragoza, 2013.*

Consultas en repositorios web:

MONTERO DIAZ, Julio y ORTIZ Echagüe, Javier: "Fotografía e lustración gráfica en la guerra carlista de 1872-1876". Dentro del proyecto de investigación *Historia del entretenimiento en España durante el franquismo: cultura, consumo y contenidos audiovisua-les*, HAR2008-06076/ARTE, Universidad Complutense de Madrid/ Universidad Carlos

Bibliografía

III de Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación de España, 2012. URL: www.academia.edu/1902117/Fotograf%C3%ADa_e_ilustraci%C3%B3n_gr%C3%A1fica_en_la_Guerra_carlista_de_1872-1876

Publicación on-line:

Publicación periódica *on-line Ventanas* 1 del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Junio 2010.

Catálogos:

Catálogo *La artillería y el Arte. 250 años de presencia en las Artes visuales* (Exposición que tuvo lugar entre el 17 de diciembre de 2014 y el 1 de febrero de 2015 en el centro Conde Duque de Madrid), Ed. Del catálogo de Juan Luis González García, Madrid, 2004.

Catálogo *Zoran Music: De Dachau a Venecia* Fundació Caixa Catalunya, Tarragona, 2008.

Catálogo *Zoran Music*: Donación, Valencia, IVAM, 2001.

Parte I

AGAMBEN, Giorgio: *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001.

AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz*, Pre- Textos, Valencia, 2002,

ALFONSO, Ricardo Miguel: *Historia de la teoría y la crítica literarias en Estados Unidos*, Editorial Verbum, Madrid, 2001.

ALONSO-CORTÉS, Ángel: *Lingüística*, Cátedra, Madrid, 2008.

ALONSO, Luis Enrique: *La mirada cualitativa en sociología*, Fundamentos, Madrid, 1998.

ALPERS, Svetlana. "Mitos entre artistas: Tiziano, Rubens, Velázquez", en *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Circulo de lectores, 2002

ANDERSON, Benedic: *Bajo tres banderas. Anarquismo e imaginación anticolonial*, Akal, Madrid, 2005.

ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Ediciones Paidós Barcelona-Buenos Aires-México, 1993.

ARENDT, Hannah: *Eichmann de Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*, (Carlos Ribalta, trad.), Lumen, Barcelona, 2003.

ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Ed. Destino, 2002.

ARÓSTEGUI, Julio y GODICHEAU François (eds.): *Guerra Civil. Mito y memoria*, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2006

AURELL, Jaume: *La escritura de la Memoria. De los positivismos a los postmodernismos*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005

BAER, Alejandro: *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, CIS Centro de investigaciones Sociológicas, Madrid, 2005.

BAJTÍN, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*, Siglo veintiuno editores, México DF, 2003 (1982).

BARCIA, Demetrio Y ARAB, Khaleb: "Algunas consecuencias psicológicas y psiquiátricas de la violencia de la guerra", en *Interpsiquis*, 2002.

BARON, Robert A. *Fundamentos de Psicología* (Maria Elena Ortiz Salinas, trad.), Pearson Educación, Naucalpan de Juárez, Estado de México, 1997.

BARONA, Josep Luis: *Ciencia e Historia debates y tendencias en la historiografía de la ciencia*, Godella, Seminari d'estudis sobre la ciencia, 1994.

BARTHES, Roland: *Análisis estructural de los relatos* (Beatriz Doriots, trad.), Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Ed. Kaidos, Barcelona, 2007 (1978).

BELKIN, Arnold: *La imagen como metáfora*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005.

BENTHAN, Jeremias: *Tratado de las pruebas judiciales*, Editorial Jurídica Europa-América, Buenos Aires, 1971.

BENVENISTE, Emile: *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*. (Versión castellana de Mauro Armiño) Ed. Taurus, Madrid, 1983.

BENYAKAR, Moty y LEZICA, Álvaro: *Lo traumático: clínica y paradoja. El proceso traumático*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2005.

BERMANN, Gregorio: *Las neurosis en la guerra. Psicología – Psiquiatría – Psicoterapia – Psico – Higiene del combatiente*. Editor Aniceto López, Córdoba 2082 – Buenos Aires (Argentina), 1941.

BERMEJO Berros, Jesús: *Hombre y pensamiento. El giro narrativo en Ciencias Sociales y Humanas*, Laberinto comunicación, Madrid, 2005.

BERMEJO, José Carlos y PIEDRAS Monroy, Pedro Andrés: *Genealogía de la Historia* (Ensayos de Historia Teórica, vol.3), Akal, Madrid, 1999.

BLOCH, Marc: *Introducción a la Historia*, Brevarios, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000.

BLUMENBERG, Hans: *Naufragio con espectador, Paradigma de una metáfora de la existencia* (Jorge Virgil, trad.), La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid 1995 (1979).

BONESANA, César: *Tratado de los delitos y las penas*. Editorial Heliasta S.R.L., Viamonte (Argentina), 1993 (1764).

BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

BORGES, Jorge Luis: *Textos recuperados III (1956-1986)*, Emecé-Planeta, Buenos Aires, 2004.

BOURDE-HERVE Martín, Guy: *Las escuelas históricas*, Akal Editor, Madrid, 1992.

BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 2005.

BRENNAN, James F.: *Historia y Sistemas de la Psicología*, Prentice may, México, 1999.

BRUNER, Jerome Seymour: *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

- CAMNITZER, Luis: *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, CEN-DEAC, Murcia, 2008
- CANGUILHEIM, G.: *Maurice Halbwachs (1877-1945)*. Belles Letres, 1945.
- CARRERAS Ares, Juan José y FORCADELL Álvarez, Carlos (Editores) *Usos públicos de la Historia*, Marcial Pons Historia, Prensas Universitarias de Zaragoza, Madrid, 2003.
- CAREY, C. "The Witness's Exomosis in the Athenian Courts" en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol, 45, Nº 1, 1995.
- CARMICHAEL, L., Hogan, HP y Walter AA: "An experimental study of effect of language on the reproduction of visually perceived" ("Un estudio experimental del efecto del lenguaje en la reproducción de la percepción visual"), en *Journal of Experimental Psychology*, 15, 1932.
- CARNELUTTI, Francesco: *Cómo se hace un proceso* (Santiago Sentís Melendo y Marino Ayerra Redín, trads.), Edeval, Valparaíso, 1979.
- CATALÀ Doménech, Joseph M.: *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*, Los libros de Fundesco. Colección impactos, Madrid, 1993.
- CIANCAGLINI, Sergio y GRANOVSKY, Martín: *Nada más que la verdad: el juicio a las juntas*, Planeta, Buenos Aires, 1995.
- COLLINGWOOD, Robin G.: *Idea de historia*, Fondo de cultura económica, México DF, 2004 (1946).
- COLOMBRES, Adolfo: *Celebración del lenguaje: hacia una teoría intercultural de la literatura*, Ediciones del Sol S.R.L., Buenos Aires (Argentina), 1997.
- COON, Denis: *Psicología*, Internatonial Thomson, S.A., Ciudad de México, 2005.
- CORONA, Pablo Edgardo: *Paul Ricoeur; lenguaje, texto y realidad*, Ed. Biblos fenomenología y hermenéutica, Buenos Aires, 2005.
- COULANGES, Fustel de: *La ciudad Antigua*, Biblioteca Eda, Madrid, 1982.
- CROCE Benedetto: *La historia como hazaña de la libertad* (traducción de *La historia como pensamiento y como acción*, Enrique Díez-Canedo, trad.), ed. Martí Soler Fondo de Cultura Económica, México DF, 2005 (1938).
- DE CERTEAU, Michel: *La escritura de la historia*, (Jorge López Morteuma, trad.), Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México DF, 1993.
- DE LA CALLE, Román: *Gusto, Belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006.
- DEL ROSARIO, Zuleyma y PEÑALOZA, Santalla: *El sistema de memoria humano: memoria episódica y semántica*. Publicaciones UCAB Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2000.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, trads.) Pre-textos, Valencia, la presente edición de 2002.
- DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 2005 (1967).
- DEVIS Echandía, Hernando: *Teoría general de la prueba judicial*, Víctor P. de Zavalía, imp., Buenos Aires, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, George, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Supervivencia de las luciérnagas*. (Juan Calatrava, trad.) Abada Editores, Madrid, 2012.

DORON, Ronald y PAROT, Françoise: *Diccionario Akal de Psicología*, Akal, Madrid, 2008.

DOSSE, Françoise: *Paul Ricoeur. Los sentidos de una vida (1913-2005)*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2013

DOWNING, Chistine: *La diosa: imágenes mitológicas de lo femenino*, Kairos, Barcelona, 1999.

DUEKHEIM, Émile: *Las reglas del método sociológico*, Fondo de cultura económico, México, 2005 (1895).

DUMOULIN, Oliver: *Marc Bloch o el compromiso del historiador*, Biblioteca de Bolsillo, Divulgativa Collectanea Limianea, Universidad de Granada Universitat de Vaència, Granada, 2003.

ECO, Humberto, *Los límites de la interpretación*, (Helena Lozano, trad.), Lumen, Barcelona 1992.

ECO, Umberto, *Lector in fábula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Editorial Lumen, 1999.

ERICE, Francisco: *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado. Usos y abusos de la memoria colectiva*, eikasía, Oviedo, 2009,

FERNÁNDEZ de Córdoba, Fernando: *Memorias de un Soldado Locutor* (Ediciones Españolas), 1939.

FERRER Jiménez, Carlos y AMIGÓ Borrás, Vecente: *Tecnología de los materiales*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2003.

FRANK, Ana: *Diario* (Diego Puls, trad.), DeBolsillo, Barcelona, 2005.

FOUCAULT, M.: *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa, Barcelona, 1983.

FREUD, Sigmund: *Obras completas*, Tomo IV, (Luis López Ballesteros de Torres, trad.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.

GACRCÍA Barrientos, José Luis: *El lenguaje literario: las figuras retóricas*, Arco Libros, Toledo, 2007.

GARCÍA, Luis Ignacio: *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, THEA, Santiago de Chile, 2011

GADAMER, Hans-Georg: *Arte y verdad de la palabra*, (José Francisco Zúñiga García, trad.), Espasa Libros, Barcelona, 2012.

GALIMBERTI, Humberto: *Diccionario de Psicología*, Siglo veintiuno editores, México D.F., 2002.

GALLARDO Paúls, Beatriz y VEYRAT Rigat, Monserrat (Editoras): “Lingüística y Patología”, publicación realizada en el marco de los proyectos de investigación “Estudio de variables y morfológicas y sintáctico-semánticas en la evaluación de afasias” y “Elaboración y análisis pragmático de un corpus del lenguaje afásico”, ambos del Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2004.

GARCÍA Morente, M: *Lecciones preliminares de filosofía*, Losada, Buenos Aires, 1938.

GARCÍA Varas, Ana (Ed.): *Filosofía de la imagen*, Publicaciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.

- GERNET, Louis: *Antropología de la Grecia antigua* (Versión castellana de Bernardo Moreno Carrillo), Taurus, Madrid, 1980.
- GILBERT, Arón: *El último sobreviviente*. Solar, Servicios editoriales, S.A. de C. V., México, 2007.
- GOLDER, Caroline y GAONAC'H, Daniel: *Leer y comprender. Psicología de la lectura*, Siglo veintiuno editores S.A. de C.V., Buenos Aires, 2001.
- GÓMEZ de Liaño, Ignacio: *El círculo de la sabiduría* (Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo, Biblioteca de ensayo Siruela, Madrid, 1998.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique: *Los psiquiatras de Franco: los rojos no estaban locos*, Península, Barcelona, 2008.
- GONZÁLEZ Morcillo, Carlos (editor): *Tecnologías Libres para Síntesis de Imagen Digital Tridimensional*, Creative Commons, 2006.
- GUASCH, Ana María: *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal Arte Contemporáneo, Madrid, 2011.
- HALBWACHS, Maurice: *Los marcos sociales de la memoria*, (Con postfacio de NAMER, Geérard): Anthropos, Barcelona, 2004 (1925).
- HARTOG, Françoise: *Regímenes de Historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México 2007 (2003).
- HAWTHOME, Nathaniel: *Mal de ojo. La cabeza de la Gorgona, una leyenda griega*, Secretaría de educación pública, 1943.
- HERNÁNDEZ Martínez, Jesús: *Todo lo que debe saber sobre la 1ª Guerra Mundial: 1914-1918. Las campañas, personajes y los hechos claves del conflicto bélico que cambió la historia del siglo XX*, Ediciones Nowtilus, Madrid, 2010.
- HOMERO: *Iliada* Canto XIII (traducida del griego en verso endecasílabo castellano por D. Ignacio García Malo), Pantaleón Aznar, Madrid, 1788.
- HUICI Urmeneta, Vicente: *Espacio, tiempo y sociedad (Variaciones sobre Durkheim, Halbwachs, Gurvith, Foucault y Bourdieu)*, Ediciones Akal, Madrid, 2007.
- IBAÑEZ Peinado, José: *Psicología e investigación criminal. El testimonio*. Editorial Dykinson, Madrid, 2009. NASH, MARY y TAVERA (Eds.): *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria Antrazyt, Barcelona, 2003.
- ISER, Wolfgang: *El acto de leer*, Taurus, 1987.
- JELIN, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 2002.
- KANTOROWICZ, Ernst H.: *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*, Akal, Madrid, 2012 (1957).
- KERKHOFF, Manfred: *Kairos: exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan (Puerto Rico), 1997.
- KLEIN, Naomi: *La doctrina del Shock, el auge del capitalismo del desastre*, Espasa, Madrid, 2007.
- KLEMPERER, Víctor: *Quiero dar testimonio hasta el final (Diarios 1942-1945)*, (Carmen Gauger, trad.), Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona., 2003.

- KLINKENBERG, Jean Marie: *Manual de semiótica general*, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2006 (1996).
- KOLB, Bryan y WHISHAW, Ian Q.: *Neuropsicología humana*, Editorial Médica Panamericana, Madrid, 2006.
- LADA Ferreras Ulpiano: *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*, Ed. Reichenberger, Barcelona 2003.
- LANGLOIS, Charles V. Y SEIGNOBOS, Charles: *Introducción a los estudios históricos*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, 2003.
- LE GOFF, Jacques y NORA, Pierre (directores); *Hacer la historia*, Ed. Laia, Barcelona, 1974.
- LEVI, Primo: *Entrevistas y conversaciones* (F. Miratvilles, trad.), Península, Barcelona, 1998.
- LEVI, Primo: *Los hundidos y los salvados* (Pilar Gómez Bedate, trad.), El Aleph, Barcelona, 2005.
- LEVI, Primo: *Si esto es un hombre* (Pilar Gómez Védate, trad.), El Aleph Editores, Barcelona, 1998.
- LÓPEZ IBOR, Juan José: *Neurosis de guerra (Psicología de Guerra)*, Ed. Científico médica, Barcelona-Madrid, 1942.
- MAFFESOLI, Michel: *En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética*, Siglo veintiuno, México D.F., 2007.
- MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*, Anthropolos, Barcelona, 1992.
- MANZANERO, Antonio L.: *Psicología del testimonio. Una aplicación de los estudios sobre la memoria*. Psicología Pirámide, Madrid, 2008.
- MAZZONI, Giuliana: *¿Se puede creer a un testigo? El testimonio y las trampas de la memoria*. (José Manuel Revuelta López, trad.), SEPS (Segretariato Europeo per le Pubblicazioni Scientifiche) Colección Estructuras y Procesos, Serie Psicología, Bolonia 2003.
- McLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin: *El medio es el mensaje. Un inventario de defectos*, Paidós Estudio, 1988 (1967).
- MEDINA, Arjona, Encarnación: *Zola y el caso Dreyfus, cartas desde España (1888-1889)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999.
- MIRA y López, Emilio: *Manual de Psicología Jurídica*, El ateneo, Buenos Aires, 1945.
- MONTESQUIEU: *Del Espíritu de las Leyes*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- MYERS, David, G: *Psicología*, Editorial médica Panamericana, Buenos Aires-Madrid, 2007.
- NARANJO, Claudio: *Carácter y Neurosis. Una visión integradora*, Comunicaciones Noreste, Santiago de Chile, 2007.
- NEGRO Pavón, Dalmacio: *Comte: positivismo y revolución*, Cincel, Madrid, 1987.
- NEVES, Mario: *La matanza de Badajoz crónica de un testigo de uno de los episodios más trágicos de la Guerra Civil de España (agosto de 1936)*, Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 1986.
- NUÑEZ Tomás, Paloma (Coords.): *Filosofía y política en el siglo XXI: Europa y el nuevo*

orden cosmopolita, Akal, Madrid, 2009.

ORTIZ Sánchez, Mónica y PÉREZ Pino, Virginia: *Léxico jurídico para estudiantes*, Editorial Tecnos (Grupo Anaya S.A.), Madrid, 2004.

OVEJERO Bernal, Anastasio: *Fundamentos de psicología jurídica en investigación criminal*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009.

PAREDERO, Hugo: *¿Cómo es un recuerdo?: la dictadura contada por los chicos que la vivieron*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2007.

PEPPER, Stephen C.: *World hypotheses: a study in evidence*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1970 (1942).

PRIETO-CASTRO y Ferrándiz: *Tratado de Derecho Procesal Civil*, Tecnos, Madrid, 1989.

PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Ed. Akal, Madrid, 1985 (1928).

RICOEUR, Paul: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, (Gabriel Aranzueque, trad.), Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife, Madrid, 1999.

RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, (Agustín Neira, trad.), Editorial Trotta, Madrid, 2003

RICOEUR, Paul: *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2006 (1976).

ROCHA Degreef, Hugo: *El testigo y el testimonio*, Ediciones Jurídicas Cuyo, Mendoza (Argentina), 1999.

RODRÍGUEZ Tirado, Ana María: *El interrogatorio de testigos. En la ley 1/2000 de 7 de enero de Enjuiciamiento Civil*, Universidad de Cádiz, Servicio de publicaciones, Ed. Dykinson, Madrid, 2003.

ROJAS Soriano, Raúl: *El proceso de la investigación científica*, ed. Trillas. México D.F., 1981.

ROJAS Soriano, Raúl: *Métodos para la Investigación Social (Una proposición dialéctica)*, Plaza y Valdés Eds., México D.F., 2002 (1983).

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo: *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, Ed. Relecciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2005.

SÁNCHEZ, Yvette y SPILLER, Roland (Editores): *Poéticas del fracaso*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübingen (Alemania), 2009.

SEBALD, W.G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*. Anagrama, Barcelona, 2003.

SELDEN, R. (ed.): *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*, Akal Teoría Literaria, Madrid, 2010.

SEMPRÚN, Jorge: *La escritura o la vida* (Thomas Kauf, trad.), Tusquets Editores, Barcelona, 1995.

SMITH, S.: "Environmental context-dependent memory". En G.M Davies y D. M Thomson (eds.), *Memory in context: Context in memory*, en Wiley and Sons, Nueva York, 1988.

SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*, (Horacio Vázquez Rial, trad.), Alfaguara, Madrid, 1996

SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

STEINER, George: *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*, Siruela, Madrid, 2002 (1968).

STEINER, George: *Gramáticas de la creación*, Biblioteca de ensayo Siruela, Madrid, 2005.

STONE, Lawrence: *El pasado y el presente*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986 (1979).

TÉLLEZ Muñoz, José A.: *La comprensión de los textos escritos y la psicología cognitiva. Más allá del procesamiento de la información*, Editorial Dykinson, S.L., Madrid, 2005

THOMPSON, Paul: *La voz del pasado. Historia oral* (Josep Domingo, trad.), Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana D'estudis i investigació, Valencia, 1988 (1978).

TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós Asterisco, 2000.

TOLLINCHI, Esteban: *Romanticismo y modernidad Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*, Ed. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras (Puerto Rico), 1989.

TOMACHEVSKI, Boris: *Teoría de la literatura*, Akal Universitaria, Madrid, 1982 (1928).

TORRES Morales, Antonio: *Recuerdos de guerra y represión. De un miliciano malagueño*, Edita Federación Local de Sindicatos de la CGT de Málaga, Sevilla, 2009.

VALENCIA García, Guadalupe: *Entre cronos y kairós, las formas del tiempo sociohistórico*, Anthropos, México DF, 2007.

VALLEJO, Cesar: *España aparta de mí ese cáliz*, (Ed. Comentada por Juan Larrea), Ediciones de la Torre, Madrid, 1992.

VARELA Ruiz, Margarita, ÁVILA Acosta, María Rosa, FORTOUL van der Goes, Teresa Imelda: *La memoria: definición, función y juego para la enseñanza de la medicina*, Ed. Médica Panamericana, Buenos Aires, 2006

VERGARA, Luis: *Paul Ricoeur para historiadores*, Universidad Iberoamericana, 2006.

VILLASANTE, O.: *Gregorio Bermann y La neurosis de guerra en el Madrid de la Guerra Civil Española*, Temas de Historia de la Psiquiatría, Buenos Aires (Argentina), 2009.

VIRILIO, Paul: *El procedimiento silencio*, (Jorge Fondebrider, trad.), Paidós, Barcelona, 2001

VIRILIO, Paul: *La administración del miedo*, (Salvador Pernas Riaño, trad.), Pasos Perdidos, Barataria, 2012.

VIRILIO, Paul: *La bomba informática*, Madrid, Cátedra, 1999.

VV.AA (Justo Bermendi, María Jesús Baz, Eds): *Identidades y memoria imaginada*, Publicacions de la Universitat de Valencia, Valencia, 2008.

VV.AA. (Coordinadora: Mercè Jodar Vicente); *Trastornos del lenguaje y la memoria*, Editorial UOC, Barcelona, 2005.

VVAA (editor Gabriel Hernández Villareal): *Actualidad y Futuro del Derecho Procesal. Principios, reglas y pruebas*, Villareal, colección Textos de Jurisprudencia, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2010.

VVAA: *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, La oficina, Madrid, 2012.

VVAA: *La dictadura Franquista. La institucionalització de un règim*, (Dir.: Antoni Segura, Andreu Mayayo y Teresa Abelló), Universidad de Barcelona, Barcelona,

VVAA.: *La memoria de la guerra civil y del franquismo en la España democrática*, Actas del

Bibliografía

coloquio organizado en la Casa de Velásquez, marzo 2002.

VVAA: *La Política de las Imágenes*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.

VVAA (M. Gacia Fernando, F. Alvira y J. Ibáñez -eds.-). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Alianza, Madrid.

ZAMORA Águila, Fernando: *Filosofía de la Imagen: Lenguaje, Imagen y Representación*, Espiral, Ciudad de México, 2007.

ZOLA, Emile: *Yo acuso: la verdad en marcha* (prólogo Lluís Bassets), (Encarna Castejón, trad.), Prensa Ibérica, Barcelona, 1998.

Consultas en repositorios web:

Psicoanálisis APdeBA – Vol. XXVII – Nº 1/2 – 2005. Documentación generada por IPA (Asociación Psicoanalítica Internacional) en 44º Congreso Internacional de la IPA: “Trauma: Nuevos desarrollos en Psicoanálisis”, celebrado en Río de Janeiro entre los días 28-31 de julio de 2005. URL: www.apdeba.org/revista-psicoanalisis-digital/ [Consultado el 17-03-2013]

LAVABRE, Marie-Claire: “Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria” en *Historizar el pasado vivo en América Latina*, Anne Pérotin-Dumon (dir.) [en línea] URL: www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Maurice+Halbwachs+y+la+sociolog%EDa+de+la+memoria [Consultado el 12-04-2013]

PENA GALBAN, Liuba Yamila; ESPINDOLA ARTOLA, Arnaldo; CARDOSO HERNANDEZ, Jorge y GONZALEZ HIDALGO, Tomás: “La guerra como desastre. Sus consecuencias psicológicas”. *Rev Hum Med* [online]. 2007, vol.7, n.3 URL: www.scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-81202007000300005 [Consult. 27-08-13]

STEYERL, Hito: “¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la filosofía de la entrevista” (Gudrun Rath, trad.), publicado en el Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, 2008 URL: www.eicpc.net/transversal/0408/steyerl/es [Consultado 2-07-2013]

Artículos en revistas:

CRUZ, Pedro A. “Imagen y muerte en la contemporaneidad” en *Revista de occidente. La pasión por lo real. Muerte, Exceso y Documento en el Arte Contemporáneo*, Febrero 2006. Madrid, Ed. Fundación Ortega y Gasset, nº 297, 2006.

CUÑAT, Carmen: “Trauma y tiempo del decir”, en *Trauma y discurso, Estudios Psicoanalíticos*, Nº4, EOLIA, Málaga, 1998.

ECO, Umberto: “El extraño caso de la intentio lectoris” en *Revista de occidente*, nº 69, Madrid, 1987.

FELD, Claudia: “¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Bastera” en *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, nº1, marzo 2014.

GARCÍA Bajos, Elvira y MIGUELES, Malen: “Memoria de testigos en una situación emocional vs neutra” en *Psicología*, nº 20, Universidad del País Vasco, 1999.

GERHARDT, Federico: “Max Aub revisitado: lugares en (torno a) La Gallina Ciega”, en *Revista Olivar* nº 8, Universidad Nacional de la Plata CIC, 2006.

HALBWACHS, Maurice: “Memoria Colectiva Memoria Histórica”, Traducción de un fragmento del capítulo II de *La mémoire collective*, PUF, París, 1969. Aparecido en la *Revista Reis* (Revista Española de Investigaciones Sociológicas) 69/95, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, 1995.

HARTOG, Françoise: “El testigo y el historiador”, *Estudios Sociales, Revista Universitaria Semanal*, Año XI, nº 21, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, segundo semestre 2001.

PERIS, Jaume: “La vieja memoria del testigo: a propósito del uso de los testimonio en los documentales contemporáneos sobre la guerra civil”, *Revista de Estudios literarios* 41, Universitat de Valencia, Espéculo, Valencia, marzo-junio 2009.

LASÉN Díaz, Amparo: *Nota de introducción al texto de Maurice Halbwachs*, *Revista Reis* (Revista Española de Investigaciones Sociológicas) 69/95, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, 1995.

LEMOINE, Elsa R.: “*Psicología del testimonio*”, *Revista de Psicología*, vol.4, 1967.

LEMOINE, Elsa R.: “*Psicología del testimonio*”, *Revista de Psicología*, vol.4, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Buenos Aires 1967.

SUAREZ Sánchez, Elena: “Protagonismo del color en la narrativa de Calude Simon”, en *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, nº7, 1993.

TULVING, Endel y THOMSON Donald M.: “Encoding specifity and retrieval processes in episodic memory” en *Psychological Review*, vol 80, nº5, 1973.

VV.AA: *Psicología cognitiva de la memoria*, En la *Revista Anthropol.* Huellas del conocimiento, 2001.

Otras revistas consultadas:

Revista Estudios Sociales (nº 20-21), Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, 2001.

Revista Anthropol, Psicología Cognitiva de la memoria, Huellas del conocimiento, 2001.

Revista de Sanidad Militar y General de Ciencias Médicas, Periódico del cuerpo de Sanidad Militar, Volumen III, Madrid, 1866, p.209.

Revista: “Estudios Sociales” (nº 20-21), Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, 2001.

Tesis doctoral:

HERNÁNDEZ Fernaud, Estefanía (Tesis doctoral): *La detección de la mentira: perspectiva científica versus perspectiva legal*, dirigida por Dr. D^a María Luisa Alonso Quecuty, Departamento de Psicología Cognitiva, Social y Organizacional de la Universidad de la Laguna, 2000.

Catálogos

Catálogo *Cai Guo-Qiang Fuegos artificiales negros*, Institut Valencià de Art Modern, Valencia, 2005.

Bibliografía

Diccionario:

Diccionario Mosby pocket: medicina, enfermería y ciencias de la salud, Elsevier, Madrid, 2005.

Parte II

ACEVEDO Ibañez, Alejandro y LÓPEZ Martín, Alba Florencia A.: *El proceso de la entrevista: conceptos y modelos*, Editorial Limusa, 1988

ALPERS, Svelana: *El arte de describir*, (Consuelo Luca de Tena, trad.), Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987 (1983)

ÁLVAREZ Fernández, José Ignacio: *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*, Anthropos, Barcelona, 2007

AMO Vázquez, Juan: *Elementos de teoría de las Artes Visuales*, Colección Humanidades, Cuenca, 1993.

ARFUCH, Leonor: *La entrevista, una invención dialógica*, Paidós Papeles de Comunicación 8, Barcelona, 1998.

ARISTOTELES: *Acerca del Alma*, (Tomás Calvo Martínez, trad.), Editorial Gredos, Madrid, 1994.

ARNAULD, Antoine y NICOLE, Pierre: *La lógica o el arte de pensar que contiene además de las reglas comunes varias y nuevas observaciones que son adecuadas para formar el juicio*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1987 (1683).

AUGÉ, Marc: *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2004.

BAIGES Méndez, Maite: *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Si-ruela, Madrid, 2002.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Ed. Kaidos, 2007 (1978).

BAUDRILLARD, Jean. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2001.

BAUMAN, Zygmunt: *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Ensayo Tusquets, 2ª Edición, Barcelona, 2009.

BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*, (Gonzalo María Vélez Espinosa, trad.), Katz Conocimiento, México DF, 2007 (2002).

BENJAMIN, Walter: *Angelus Novus*, (H. A. Murena, trad.), Editorial Cómares S.L., Granada, 2012.

BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, Mexico D.F., Ed. Itaka, 2003.

BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*, (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, trads.), Ediciones Akal, Madrid, 2005.

BETANCUR, Ángela: *Aproximación semiótica a la narrativa*, Colección Caminos, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia), 2005.

- BLUMENBERG, Hans. *Naufragio con espectador*, Madrid, La balsa de la medusa Visor, 1995.
- BONI, Federico: *Teorías de los medios de comunicación*, Biblioteca de la Universitat Jaume I, De esta edición Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2008.
- BOSTICK, Douglas W.: *The Confederacy's Secret Weapon: The Civil War Illustrations of Frank Vizetelly*, The History Press, Charleston, SC, 2009.
- BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*, Madrid, Ed. Siruela, 2004.
- BOZAL, Valeriano: *El realismo: entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Ciencia nueva, 1966.
- BRANDON, Laura: *Art and War*, I.B. Tauris, New York. 2007.
- BRANDON, Laura: *Pegi by herself: The Life of Pegi Nicol MacLeod, Canadian Artist*, McGill-Queen's Press, 2005.
- BREA, José Luis (Ed.): *Estudios visuales. La Epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*, Edición de José Luis Brea. Madrid, Akal, 2005.
- BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*, Akal Estudios Visuales, Madrid, 2010.
- BRYSON, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Forma, Madrid, 1991 (1983).
- BURFORD Maso, Roger: *A Grand Eye for Glory: A Life of Franz Johnston*, Toronto, 1998.
- CABAÑAS, Miguel, LOPEZ-YARTO, Amelia y RINCÓN, Wilfredo (coords.): *Arte en Tiempos de Guerra*, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 2009.
- CAPARRÓS LERA, J.M. *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid, Ed. Libros de cine. Rialp, 2004. Ibidem.
- CARDONA, Carlos Alberto: *La geometría de Alberto Durero: estudio y modelación de sus construcciones*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2006.
- CASTORIADIS, Cornelius: *Figuras de lo pensable*, Cátedra, Universidad de Valencia, Valencia, 1999.
- CAUDET, Francisco: *Las cenizas del fénix: la cultura española de los años 30*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1993.
- COMFORT, Charles: *Artists at War*, Ryerson Press, Toronto, 1956.
- CORDUA, Carla y TORRETTI, Roberto: *Variedad en la razón. Ensayos sobre Kant*, EDUPR, Puerto Rico, 1992.
- CUENCA, Luis Alberto de y ELVIRA, Miguel Ángel (editores): *Imágenes, Filístrato el Viejo y Filóstrato el Joven. Descripciónes, Clístrato*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.
- CUTLER Andrews, J.: *The North Reports the Civil War*, University of Pittsburgh, 1955,
- CHILVERS, Ian: *Diccionario of 20th Century Art*, (Teresa Garín Sanz de Bremond, trad., Editorial Complutense, Madrid, 2001) Oxford University Press, 1998.
- CHILVERS, Ian: *Diccionario of 20th Century Art*, (Teresa Garín Sanz de Bremond, trad., Editorial Complutense, Madrid, 2001) Oxford University Press, 1998.
- CHUKHROV, Ketí: "Imagen vs suceso. Iconografía vs acto artístico" en Revista *Brumaria, Practicas Artísticas, estéticas y políticas. Iconoclastia-Iconolatría*, Madrid, 2009.

Bibliografía

- DE ALARCÓN, Pedro Antonio: *Diario de un testigo de la Guerra de África*, Imprente y Librería de Gaspar y Roig, Editores, Madrid, 1859.
- DE LA CALLE, Román: *El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto – crítica de arte como paideia-*, Fundación César Manrique, Madrid, 2005.
- DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Paidós comunicación, Barcelona, 1992.
- DESCARTES, R.: *Meditaciones metafísicas*, Alfaguara, Madrid, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, George: *Ante la imagen*, CENDEAC, Murcia, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Goerge: *Cuando las imágenes toman posición*, (Inés Bértolo, trad.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.
- DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo (Memoria visual del Holocausto)*, Barcelona, Paidós. 2004.
- DONDIS, D.A.: *Sintaxis de la imagen*, (Justo Beramendi, trad.) Comunicación Visual, Barcelona, 1973.
- DUROZOI, Gérard (ed.): *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.
- ECO, Umberto: *Tratado de Semiótica General*, (Carlos Manzano, trad.), Editorial Lumen, Barcelona, 1977.
- EISENMAN, Stephen F.: *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Arte y Estética, Madrid, 2001.
- ESTRADA, Gerardo: *Bibliografía de Goya*, La casa de España en México, 1946.
- ESTREMADOYRO, Julio: *Lecciones de periodismo televisivo*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad del Perú, Lima (Perú), 2004.
- EWAN, Chris: *Guía del buen ladrón. Ámsterdam*, Factoría de ideas, Madrid, 2007.
- FAIRBROTHERS, Trevor: *John Singer Sargent*, Harry N Adams, Inc., Publishers in association with the National of American Art, Smithsonian Institution, New York, 1994.
- FAROCKI, Harun: *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra Editora, Buenos Aires (Argentina), 2013.
- MARTÍN Patino, Basilio: *Espejos en la niebla. Un ensayo audiovisual*. Consorcio del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008
- FILNICH, María Isabel: *Descripción*, Enciclopedia Semiológica, Endeba, Buenos Aires, 2003.
- FLETCHER, Angus: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Ediciones Akal, Madrid, 2002 (1964).
- FLUSSER, Vilém: *Una filosofía de la fotografía*, (Thomas Shilling, trad.), Editorial Síntesis, Madrid, 2001.
- FORBES, Edwin: *An Artist's Story of the Great War*, Digital Scanning, Inc., Scituate, 2002 (1890)
- FOSTER, Hall: *El retorno de lo real (la vanguardia a finales de siglo)*. Madrid, Akal/Arte contemporáneo. 2001.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, (Elsa Cecilia Frost, trad.), Siglo Veintiuno editores, México, 2004 (1966)

- GALÍ, Neus: *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón. La invención del territorio artístico*, 1999.
- GENETTE, Gerard: *Figuras: retórica y estructuralismo*, ediciones Nuegklop, Córdoba (Argentina), 1970.
- GILBERT, Martín: *Atlas de la Primera Guerra Mundial*, Akal, 2003.
- GIRÓN Alconchel, José Luis: *Introducción a la explicación lingüística de textos. Metodología y práctica de comentarios lingüísticos*, Edinumen, Madrid, 1993.
- GLUCKSMANN, André. *Dostoievski en Manhattan*, Madrid, Ed. Taurus, 2002.
- GOETHE, Johann W.: *Obras completas*, (Rafael Cansinos Assens, trad.), Aguilar, Madrid, 1987.
- GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (Gabriel Ferrater, trad.), Debate, Madrid, 2002 (1959).
- GONZÁLEZ de Valdes, Juan Antonio: *Gramática completa. Grecolatina y Castellana. Combinada en caracteres latinos*, Imprenta Real por Don Pedro Julián Pereyra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1798.
- GONZÁLEZ Guadiola: *Heidegger y los relojes*, Ediciones Encuentro, 2008.
- GONZÁLEZ, Aníbal: *Aristóteles / Horacio*, Artes plásticas, Turus, Madrid, 1987.
- GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Paidós Estética, Madrid, 2010, (1976).
- GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*, (Carlos Thiebaut, trad.), La balsa de la medusa, Visor, Madrid, 1990 (1978).
- GRANT, R.G.: *Batalla*, Pearson Educación S.A., Madrid, 2007.
- GRASSI, Ernesto: *Vico y el humanismo: ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Anthropos, Barcelona, 1999.
- GRIGO, Angela N.: *Arthur Lismer, Visionary Art Educator*, National Library of Canada Cataloguing in Publication Data, 2002.
- GUZMAN, Manuel y VERSTAPPEN, Bert: *¿Qué es la documentación?*, HURIDOCS, Versoix (Suiza), 2002.
- HEGEL G.W. Friedrich: *Propedéutica filosófica*, (Eduardo Vázquez, trad.), editorial equinocio, Caracas, 1980.
- HEIDEGGER, Martín. *El concepto del tiempo*, Madrid, Trotta, 1999.
- HERNÁNDEZ Sánchez, Domingo: "Imágenes si imaginación" en GARCÍA Varas, Ana (Ed.): *Filosofía e(n) imágenes*, Instituto "Fernando el Católico" (CSIC), Zaragoza, 2012.
- HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *La (s)ombra de lo real. El arte como vomitorio*, Diputación de Valencia, Onstitució Alfons el Magnànim, 2006.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2012.
- HOBBS, Thomas: *Leviatán*, Editora Nacional, Madrid, 1983.
- HOFFMAN, Donald D.: *Inteligencia visual. Como creamos lo que vemos*, (Daniel Menezo, trad.), Paidós Transiciones, Barcelona, 2000.
- HUERTA, Ricard y DE LA CALLE, Romà (Eds.): *La mirada inquieta. Educación artís-*

Bibliografía

tica y museos, PUV, Universitat de Valencia, Valencia, 2005.

HUGHES, San: *Steering the Course: A memoir*, McGill-Queen's University Press, Ontario, 2000.

INICIARTE, Fernando: *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía*, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, 2004.

JAMENSON, Fredric: *Signature of visible*, Routledge, Londres, 2007 (1992).

JAY, Martín: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, (Francisco López Martín, trad.), Akal Estudios Visuales, Madrid, 2007.

JIMÉNEZ Burillo, Florencio y PÉREZ Triviño, José Luis: *El Holocausto nazi*, Editorial UOC, Barcelona 2007.

KANT, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1989.

KRACAUER, Siegfried: *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, (Guadalupe Marando y Agustín D'Ambrosio, trads.), Los cuarenta, Buenos Aires, 2010.

KITSON, Linda: *The Falklands War a Visual Diary*, Royal College of Art Editions, Londres, 1982.

LACRAPA, Dominick: *Escribir la historia, escribir el trauma*, (Elena Marengo, trad.), Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

LAPOUJADE, María Noel: *Filosofía de la imaginación*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 1988.

LARSEN, Wayne: *A. Y. Jackson: The life of a landscape Painter*, Dundurn Press, Ontario, 2009.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Laoconte o sobre lo límites de la pintura y la poesía*, (Eustaquio Barjau, trad.), Editorial Tecnos, Madrid, 1990 (1766).

LIPMAN, Mathew: *Pensamiento complejo y educación*, Ediciones de la torre, 1998.

LITTLE, Carl: *The watercolors of John Singer Sargent*, Charmeleon Books, University of California Press, Chesterfield, Massachussets, 1998.

LIZARAZO Arias, Diego (coordinador): *Semántica de las imágenes*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2007.

MALAPARTE, Cruzio: *La piel*, (M. Bosch Barrett, trad.), Ediciones G.P., Barcelona, 1969.

MALDONADO, Tomás: *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos 1946-1974*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1977.

MALPAS, James: *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*, (Mario Schoendorff, trad.), Ediciones Enciantró, Londres, 2000.

MARAFIOTI, Roberto: *Charles S. Pierce. El éxtasis de los signos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2004.

MARIMÓN Llorca, Carmen: *El texto descriptivo*, Biblioteca de recursos electrónicos de Humanidades E-excelence, Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación SL, Madrid, 2006.

MARTÍN Patino, Basilio: *Espejos en la niebla. Un ensayo audiovisual*. Consorcio del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

- MARTINS, Rui Cunha: *El método de la frontera. Radiografía histórica de un dispositivo contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2007
- MATHEWS, Joseph James: *Reporting the wars*, University Mennesota, Minneapolis, 1957.
- McCLOSKEY, Barbara: *Artists of World War II*, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Greenwood Press, Westport, 2005.
- MERLEAU-PONTY Maurice: *Fenomenología de la percepción* (Jem Cabanes, trad.), Es. Peninsula, Barcelona, 1975 (1945).
- MICIELI, Cristina: *Foucault y la fenomenología, Kant, Husserl, Merleau-Ponty*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003.
- MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*, Paidós Arte y Educación, Barcelona, 2003.
- MITCHELL, W.J.T.: *Teoría de la imagen*, Akal Estudios visuales, Madrid, 2009 (1994).
- MOLES, Abraham A.: *La imagen: comunicación funcional* (Gastón Melo Medina, trad.), Editorial Trillas, México D.F., 1991.
- MUÑOZ Molina, Antonio: *El atrevimiento de mirar*, Galaxia Gutemberg. Circulo de lectores, Barcelona, 2012.
- NAHOUM, Charles: *La entrevista psicológica*, Editorial Kapelusz, 1986.
- NOCHILIN, Linda: *El realismo*, Alianza Editorial, 1991.
- NORIEDA SÁNCHEZ, Jose Luis. *Historia del cine (teoría y géneros cinematográficos, y fotografía y televisión)*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- NOVALIS: *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Ediciones Akal, Madrid, 2007.
- ORPEN, William: *An onlooker in France (A critical Edition of Artist's aware memoris. By Robert Upstone and Angela Weight)*, 2009 (1921).
- PALMOWSKI, Jan: *Diccionario de la historia universal del siglo XX*, (Teresa Garín Sanz de Bremond, trad.), Editorial Complutense, Madrid, 2002.
- PARDO, José Luis. *La intimidad*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2004.
- PEIRCE, Charles Sanders: *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)* (traducción, introducción y notas de José Vericat) Editorial Crítica Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1988.
- PIMENTEL, Juan: *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la ilustración*, Marcial Pons Historia Estudios, Madrid, 2003.
- POIRRIER, Philippe (ed.): *La historia cultural ¿Un giro historiográfico mundial?*, Universitar de València, Valencia, 2012.
- RÂNCIERE, Jacques: *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo Educiones, Pontevedra, 2010.
- RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI Editores, Madrid 1995 (1985).
- RISLEY, Ford: *Civil War Journalism*, Library of Congress Cataloging-in-Publications Data, Santa Barbara, California, 2012.
- RÓDENAS Pallares, Jose M^a. *La comunicación cinematográfica*, Badajoz, Colección Cine,

Bibliografía

2000.

RODRÍGUEZ Ponce, M^a Isabel: *Las oraciones coordinadas y las yuxtapuestas*, Biblioteca de recursos electrónicos de Humanidades, E-excelence, Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, Madrid, 2007.

ROTH, Mitchel P.: *Historical Dictionary of war Journalism*, Greenwood Press, Wstport, 1997.

ROUSTANG, Françoise: *A quien el psicoanálisis atrapa... ya no lo suelta*, Siglo veintiuno Editores, Madrid, 1989.

RUIZ del Árbol, Marta: "Un artista en guerra, Henry Moore y sus Escenas de refugio", en la publicación periódica on-line *Ventanas 1* del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Junio 2010.

RUSKIN, John: *Obras escogidas* (Edmundo González-Blanco, trad.), La España Moderna, Madrid, 1920.

RUSS, Jacqueline: *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*, Akal, Madrid, 1999.

RUSSEL, Bertrand: *Los problemas de la filosofía*, Centro Mexicano de Estudios culturales, 2001 (1912).

RUSSELL Harper, J: *Painting in Canada: A History*, University of Toronto Press and Les Presses de l'université Lava, 2000 (1966).

SAN MARTÍN, Javier: *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Anthropos Editorial del Hombre,, Barcelona, 1987.

SÁNCHEZ-LATOUR, Consuelo: *El mundo ante mis ojos: crónicas de un viaje alrededor del mundo*, Tipografía Nacional, 1970.

SARAMAGO, José: *Ensayo sobre la ceguera*, (Basilio Losada, trad.), ed. Punto de Lectura, Suma de Letras, S.l., 2000.

SARTORI, Giovanni: *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 2008 (1997).

SARTRE, Jean Paul: *La imaginación*, (Carmen Dragonetti, trad.), Sarpre, Madrid, 1984 (1936).

SEBALD, W.G. *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003

SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003.

SOURIAU, Etienne: *Diccionario de Estética*, Akal, Madrid, 2010.

STEINER, George: *Tolstói o Dostoievski*, Biblioteca de Ensayo Siruela, Madrid, 2002.

STOICHITA, Victor I.: *La invención del cuadro. Arte artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

SUBIRATS, Eduardo: *La cultura como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *La historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*, (Danuta Kurzyka, trad.), Akal, Madrid, 2004 (1991).

TENNYSON, Brian: *The Canadian Experience of the Great War: A Guide to Memoirs*, Sca-recrow Press, Inc., Maryland, 2013.

TIPPETT, Maria: *Art at the Service of War: Canada, Art, and the Great War*, Toronto, 1984.

TOLLINCHI, Esteban: *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan (Puerto Rico), 2004.

TORQUEMADA, Jesús: *Las armas nucleares*, Iepala Fundamentos, Madrid, 1985.

TORRES Morales, Antonio: *Recuerdos de guerra y represión. De un miliciano malagueño*, Edita Federación Local de Sindicatos de la CGT de Málaga, Sevilla, 2009.

TRUDEAU, Noah Andre: *Bloody Roads South: The Wilderness to Cold Harbor, May-June 1864*, Louisiana State University Press, 2000.

VARAS, Ana García (ed.): *Filosofía de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011

VARAS, Ana García (ed.): *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, 2012.

VERA, Agustín: *Fundamentos de sintaxis*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2010.

VILLAFañE, Justo y MÍNGUEZ Norberto: *Principios de la Teoría General de la Imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 2006 (1996).

VILLAFañE, Justo: *Introducción la Teoría de la imagen*, Ediciones Piámide, Madrid, 2006.

VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988.

VVAA (BLACK, Iain S. y Bultin, Robin A., editores): *Place, Culture, and Identity: Essays in Historical Geography in Honour of Alan R.H. Baker*, Les Preses de l'Université Laval, 2001.

VV.AA.: *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Ed. La balsa de la medusa, 2005

VVAA: *Las imágenes del arte, todavía*, Cuenca, sede de la UNMP. Ed. Josu Larrañaga Altuna y Aurora Fernández Polanco, Septiembre 2006.

VVAA: *Alfredo Jarr. La política de las imágenes*, (Alejandro Madrid Z. y Adriana Valdés B., trads.), Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.

VVAA: *Estudios Visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005.

VV. AA: *Historias inmortales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg – Circulo de lectores, 2002.

VVAA: *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Ed. La balsa de la medusa, 2005.

WATZLAWICK, Paul: *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, Ed. Herder, Barcelona, 1986.

ZIZEK, Slavoj: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, (Antonio José Antón Fernández, trad.), Contextos Ideas Piadós, Barcelona, 2009

Artículos en revista

BUCHER, François. “Televisión (un discurso)” en *Estudios visuales. La Epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*. Murcia, CENDEAC, nº4, Diciembre de 2006

PAREDES Martín, María del Carmen: “Percepción y atención. Una aproximación

Bibliografía

fenomenológica” en *Revista de Filosofía: El problema de la percepción*, vol. 14, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012.

ROUILLE, André: “Los tiempos del documento” en la revista *C Photo A cámara lenta*, (Quinta monografía del 2º ciclo), IvoryPress, Londres, 2012.

Otras revistas

Revista Azafra Revista de filosofía, vol.14, 2012 (“El problema de la percepción”), Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2012.

Revista Estudios Visuales (Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo), Murcia, CENDEAC, Nº 3, diciembre de 2005.

Revista Estudios Visuales (Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo), Murcia, CENDEAC, Nº 7, diciembre de 2009.

Revista de occidente. La pasión por lo real. Muerte, Exceso y Documento en el Arte Contemporáneo, Febrero 2006. Madrid, Ed. Fundación Ortega y Gasset, nº 297, 2006.

Revista de occidente, nº 297. La pasión por lo real. Muerte, Exceso y Documento en el Arte Contemporáneo” Febrero 2006. Madrid, Ed. Fundación Ortega y Gasset, 2006.

Revista Arte, Individuo y Sociedad, nº24, Madrid, 2012.

Catálogos

Catálogo de la Exposición: *El siglo XIX en el Prado*, Edición Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007. Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado entre el 30 de octubre de 2007 y 20 de abril de 2008.

Catálogo *Zoran Music: De Dachau a Venecia* Fundació Caixa Catalunya, Tarragona, 2008.

Catálogo *Anselm Kiefer*, Bilbao, edición Germano Celant, Museo Guggenheim, 2007.

Catálogo *Zoran Music: De Dachau a Venecia* Fundació Caixa Catalunya, Tarragona, 2008.

Catálogo de la exposición “Velázquez”, exposición llevada a cabo entre el 23 enero y el 31 de marzo de 1990, en el Museo del Prado, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.

Catálogo *Paul Nash. Painting, Drawing and Illustrations*, London: Lund Humphries, Londres, 1948.

Parte III

ESPIRITUSANTO, Oscar y GONZALO Rodríguez, Paula: *Periodismo ciudadano. Evolución positiva de la comunicación*, Cuaderno 31, Ariel, Fundación Telefónica, 2011.

GLUCKSMANN, André: *Dostoievski en Manhattan*, Taurus, Madrid, 2002.

RAMONET, Ignacio: *Guerras del siglo XXI, El imperio contra irak*, DeBolsillo, Barcelona, 2002.

ALONSO-CORTÉS, Ángel: *Lingüística*, Cátedra, Madrid, 2008.

ARENDT, Hannah, *Entre el pasado y el futuro: Ocho ensayos sobre la reflexión política*, Ed. Península, Barcelona, 1996

ARENDT, Hannah: *Eichmann de Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*, (Carlos Ribalta, trad.), Lumen, Barcelona, 2003.

ARENDT, Hannah: *Sobre la violencia*, (Guillermo Solana, trad.), Alianza Editorial Ciencia política, Madrid, 2005 (1969-1970).

AURELL, Jaume: *La escritura de la memoria : de los positivismos a los postmodernismos*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005

AZNAR Fernández-Montesinos: *Entender la guerra del s. XXI*, Editorial Complutense, Madrid, 2010.

BELLO, Eduardo: *De Sastre a Merleau-Ponty: dialéctica de la libertad y el sentido*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1979, p.150

BEMJAMIN Walter: *Tesis de filosofía de la historia*, 1940

BERMEJO Berros, Jesús: *Hombre y pensamiento. El giro narrativo en Ciencias Sociales y Humanas*, Laberinto comunicación, Madrid, 2005.

BRANDON, Laura: *Art and War*, I.B. Tauris, New York. 2007.

BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La Epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*. Murcia, CENDEAC, nº4, Diciembre de 2006.

CONTRERAS, Fernando R. Y SIERRA, Francisco (coords.): *Culturas de guerra*, Frónesis Cátedra, PUV, Madrid, 2004.

DELEUZE, G.: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, (José Vázquez y Umbelina Larraceta, trads.), Paidós Studio básica, Barcelona, 1989.

DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 2005 (1967).

GADAMER, Hans-Georg: *Arte y verdad de la palabra*, (José Francisco Zúñiga García, trad.), Espasa Libros, Barcelona, 2012.

GILBERT, Martín: *El desembarco de Normandía el día D*, Ed. Paidós, 2005.

KAPLAN, Robert D.: *Fantasmas Balcánicos*, (Felipe Mellizo y Belén Fernández, trads.), Acento Editorial, Madrid, 1994.

KAPUSCINSKI, Ryszard: *El mundo de hoy. Autorretrato de un reportero* (Agata Orzeszek, trad.), Crónicas Anagrama, Barcelona, 2004.

KITSON, Linda: *The Falklands War a Visual Diary*, Royal College of Art Editions, Londres, 1982

LEGUINECHE, Manuel; Sánchez, Gervasio: *Los ojos de la guerra*, Random House Mondadori, SA, Barcelona, 2004.

MARGINEDAS, Marc: *Periodismo en el campo de batalla. Quince años tras el rastro de la yihad*, RBA libros SA, Barcelona, 2012.

McEVILLEY, Thomas: *De la ruptura al "cul de sac". Arte de la segunda mitad del siglo XX*, Akal / Arte contemporáneo, Madrid, 2007.

MUÑOZ, Blanca: *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*, editorial Fundamentos, Madrid, 2005.

PEREGIL, Francisco: *Reportero en Bagdad, Historia de una guerra polémica*. Planeta, Barcelona, 2003.

PERIS Blanes, Jaume: *La voz imposible. Memoria y representación de los campos de concen-*

Bibliografía

- tración en Chile: la posición del testigo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2005.
- PIZARROSO Quintero, Alejandro; GONZÁLEZ San Ruperto, Marta; SAPAG Muñoz de la Peña, Pablo: *Periodismo de guerra*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007.
- PIZARROSO Quintero, Alejandro: *Nuevas guerras, vieja propaganda: de Vietnam a Irak*, Frónesis Cátedra PUV, Madrid, 2005
- PLATON: *La Republica*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- RAMONET, Ignacio: *Guerras del siglo XXI. EL Imperio contra Irak*, DeBolsillo, Barcelona, 2004
- SAIZ Ruiz, Simeón (Complilador): *Realidad contra Identidad. Ensayos sobre Jest un Je*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.
- SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003, p.103
- STEINER, George: *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*, Siruela, Madrid, 2002 (1968).
- TORRES Morales, Antonio: *Recuerdos de guerra y represión. De un miliciano malagueño*, Edita Federación Local de Sindicatos de la CGT de Málaga, Sevilla, 2009.
- VANAİK, Achin (Editor): *Casus Belli: Cómo los Estados Unidos venden la guerra*, (Beatriz Martínez Ruiz, trad.), TNI (Transnational Institute), 2010.
- VIOLA, Liliana: *Los discursos del poder*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000.
- VVAA, Josu Larrañaga (Ed.): *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Ed. Complutense, Madrid, 2010.
- VVAA: *11-S, el informe, extracto del informe final de los atentados terroristas contra los Estados Unidos, Comisión nacional de Investigación*, (Isabel Fuentes García, Tomás Fernández, Yolanda Fontal, Albino Santos y Francisco Beltrán, trads.), Paidós, Barcelona, 2005.
- VVAA: *Alfredo Jarr. La política de las imágenes*, (Alejandro Madrid Z. y Adriana Valdés B., trads.), Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.
- VVAA: *La modernidad a debate*, Akal, Madrid 1999.
- VVAA: *Sur y comunicación: una nueva cultura de la información*, Icaria, 1999.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, (Antonio José Antón Fernández, trad.), Contextos Ideas Piados, Barcelona, 2009.

Catálogos

- Catálogo de la exposición *Ficciones documentales*, Fundación “La caixa”, Barcelona, 2004.
- Catálogo de la exposición: *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*, (entre el 20 de octubre de 1999 y el 10 ed noviembre de 2000), publicado por el Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999.
- Catálogo de la exposición: *Rosenquist*, (del 17 de mayo al 18 de agosto de 1991), Generalitat Valenciana, Valencia, 1991.
- Catálogo *Hans Haacke*, Fundació Tàpies, Barcelona, 1995

Revistas

Revista *Brumaria*, *prácticas artísticas, estéticas y políticas*, *Iconoclastia-Iconolatría*, nº 14, Madrid, 2009.

Revista *Exit. Uniformes*, nº27, Madrid, 2007.ç

Tesis doctoral

VIDAL Coy, José Luis: *El círculo cerrado. Cobertura informativa de los conflictos internacionales de Estados Unidos en un siglo (1898-1991): poder político y censura*, Dirigida por José Vicente Rodríguez Muñoz y Juan Miguel Aguado Terrón, Facultad de Comunicación y Documentación, Universidad de Murcia, 2006.

Páginas web

www.artnet.com

www.bristol2014.com

www.character-shop.com

www.cphmag.com

www.elpais.es

www.history.navy.mil

www.ipas.com.au

www.kristopherbattles.com

www.lucianread.photoshelter.com

www.malaga1937.es

www.mateomate.com

www.monika-anselment.net

www.moma.org

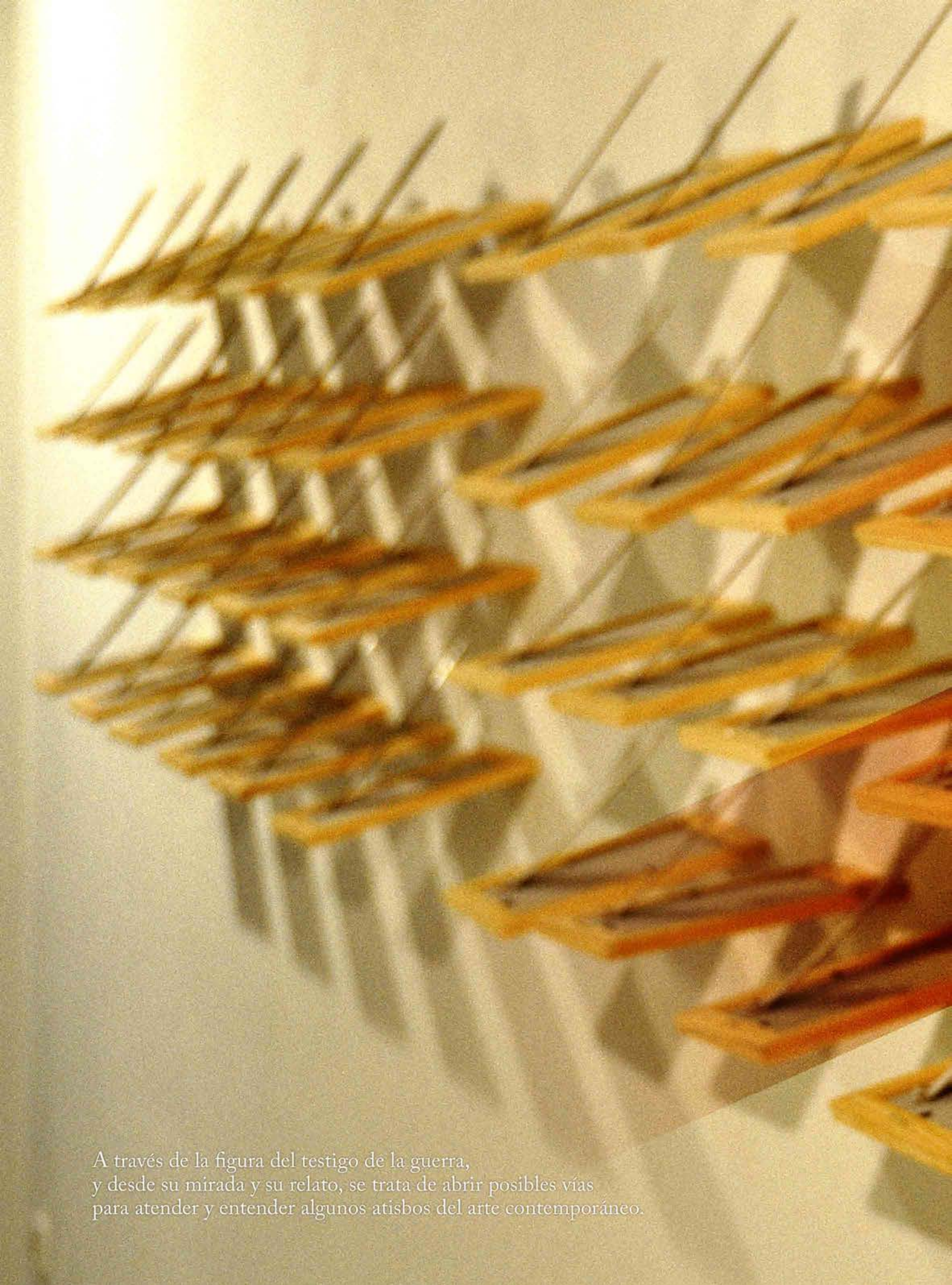
www.peterbuotte.com

www.pialindman.com

www.postmastersart.com

www.reportager.uwe.ac.uk

www.rtve.es



A través de la figura del testigo de la guerra,
y desde su mirada y su relato, se trata de abrir posibles vías
para atender y entender algunos atisbos del arte contemporáneo.